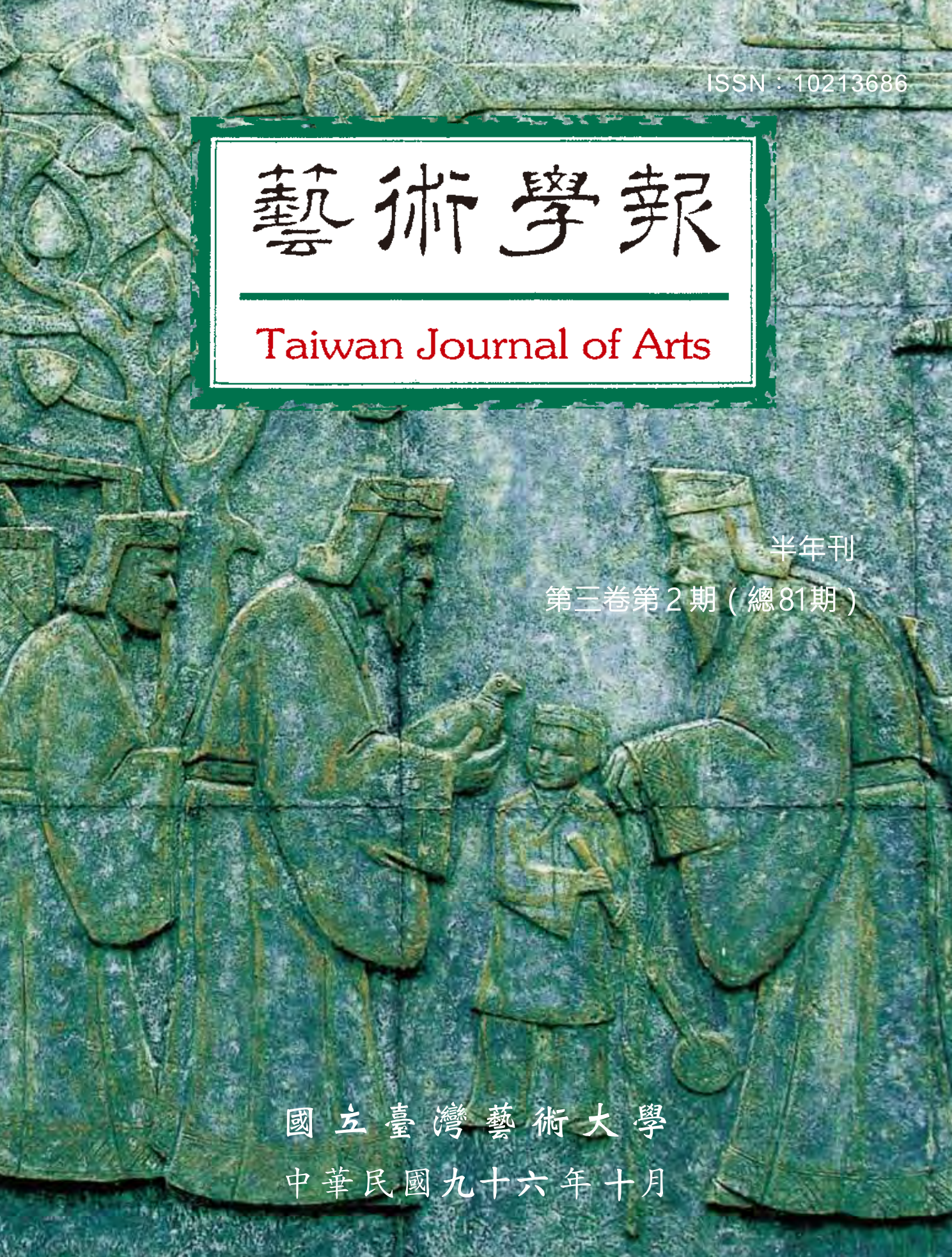
ISSN：10213686

藝術學報

Taiwan Journal of Arts

半年刊

第三卷第2期（總81期）



國立臺灣藝術大學

中華民國九十六年十月

藝術學報　第八十一期

目　次

美　術　一、十九世紀後期法國人喜好中國藝術中神怪動物題材的品味問題探究——以德內利博物館收藏為中心 / 張婉真…… 1

二、書道自然——漢唐書論「自然」之探析 / 徐永賢…… 25

三、禪的思維與新媒體藝術——以臺灣當代藝術為例 / 陳永賢…… 53

四、The Use of a Diagnostic Profile of Art Understandings in the Assessment of Taiwanese Art Students' Written Responses to Chagall's The Birthday
使用藝術認識「分析工具」之研究：以臺灣藝術系大學生對夏卡爾的畫作「生日」所做之書面回應為例
/ 馬丁福克　張妙珍…… 71

設　計　五、造形語言的心性活動論「小藍與小黃」繪本之創作訊息體驗 / 鄭凱元…… 93

傳　播　六、數位典藏學程期中診斷性評量之實證研究 / 謝顒丞　韓豐年　徐昌男　張淑佩　周美岑…… 107

表　演　七、佛瑞聯篇歌曲 op.95"夏娃之歌"第一至四首作品之研究 / 翁嘉琳…… 133

八、從巴哈"c 小調第二號組曲 BWV 826"檢視巴哈鍵盤組曲創作之變化 / 朱友梅…… 165

九、迪士尼動畫中的丑角表演 / 朱靜美…… 195

十、跨文化美學的音樂詮釋——以臺灣當代作曲家之藝術觀為例 / 陳慧珊…… 211

十一、成本在活動精熟度與持久利益之關係研究——以街舞休閒活動為例 / 鄭天明　曹又心　李佳豪…… 227

人文教育　十二、明代浙江山陰世家張元忭的文人生活與著述 / 呂允在…… 249

十三、戰爭題材於動畫之研究 / 林佩淳　彭立洲…… 273
十四、美學的轉向：從體現的哲學觀論新媒體藝術之「新」
/ 邱誌勇…… 283

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.81 October 2007

CONTENTS

1. An Exploration, Focusing on the Ennery Museum Collection, of the Taste in Late Nineteenth Century France for Fantastic Animals in Chinese Art / *Chang Wan-Chen*····· 1

2. The Freedom Thinking in Chinese Calligraphy-Searching for "Freedom" existing in Han Dynasty and Tang Dynasty Calligraphy theories / *Yeong Shyan Shyu* ····· 25

3. A Discussion on Approaching of Zenism and New Media Art -- A Case Study of Taiwan Contemporary Art / *Yung-Hsien Chen* ····· 53

4. The Use of a Diagnostic Profile of Art Understandings in the Assessment of Taiwanese Art Students' Written Responses to Chagall's The Birthday / *Martin Forker Miao-Jen Chang*····· 71

5. Discussing the Experience of the Creative Message of the Caricature, "Little Blue and Little Yellow," from Viewpoints of the Mental Activities of Plastic-Language / *Kai-Yuan Cheng*····· 93

6. The Midterm Diagnostic Evaluation of the Digital Archiving Program at National Taiwan University of Arts / *Hsieh, Yung-Cheng Han, Feng-Nien Hsu, Chang-Nan Chang, Shu-Pei Chou, Mei-Tsen*·····107

7. A Study of Gabriel Fauré's song cycle "La Chanson d'Eve" op.95, No.1-4 / *Chia-Ling Woong*·····133

8. Contemplating Bach's Keyboard Suite's Composition Evolution from Partita No. 2 in c minor BWV 826 / *Yeou-Mei Chu*·····165

9. Acting for Clowns in Disney Animation / *Vivian Ching-Mei Chu*·····195

10. On the Musical Interpretation of Cross-Cultural Aesthetics —Using Examples of the Artistic Views of Selected Taiwanese Contemporary Composers / *Hui-Shan Chen*·····211

11. Effect of Recreation Specialization and Enduring Benefits of Costs：
for B-Boying Example / *Tien-Ming Cheng　You-Shin Tsaur　Jia-Hao Lee*…227
12. The Scholar Life and Writings of Zhang Yuan Bian of the Chekiang
Shan Yin Family in the Ming Dynasty / *Lu Yun-Tsai*……249
13. The Study of War Used as the Subject Matter on Animation
/ *Lin, Pey Chwen,　Peng, Li Chou*……273
14. Aesthetics in Transition: On the “Newness” of New Media Arts
/ *Chih-Yung Chiu*……283

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會組織辦法

89.10.17 八十九學年度第六次行政會議通過
91.03.05 九十學年度第十五次行政會議修正通過
93.12.14 九十三學年度第九次行政會議修正通過

第一條　為健全本校出版品之學術評審機制，提昇學術研究水準，特訂定出版編輯委員會（以下稱本會）組織辦法。

第二條　本會負責學校出版品之法規、徵稿、審查、編輯、印行等相關作業之研議。

第三條　本會設委員十六人，教務長及各學院院長為當然委員，共同教育委員會由三中心主任中推舉代表一人擔任；另每一學門聘任兩位校外委員，由校長遴聘之。本校委員應少於委員會總人數之二分之一；各委員任期一年，連選得連任。

第四條　本會置主任委員一人，由教務長擔任並兼會議主席。

第五條　本會置執行秘書一人，由教務處綜合業務組組長兼任，負責執行開會決議，並處理有關出版品之編印、發行作業。

第六條　本會分別依美術學院、設計學院、傳播學院、表演學院、共同教育委員會等五大學門各設置召集人一人，由各學院院長及中心主任擔任之，負責該學門稿件初審事宜。

第七條　本會於預定出版品截稿後、編印前召開一次審查會議，必要時由主席召集臨時會議。開會時，需有全體委員二分之一以上出席，執行秘書列席。若非國科會申請獎助項目者，其校內、外委員人數不受比例限制。

第八條　本會委員及派兼人員均為無給職，但非由本校人員兼任者得依規定支給出席費。

第九條　本辦法未盡事宜，悉依相關法令辦理。

第十條　本辦法經行政會議通過後實施，修正時亦同。

九十六學年度出版編輯委員會委員名單

審查類別	姓名	服務單位	職稱	備註
主任委員	林昱廷	本校中國音樂學系	教授兼教務長	校內
美術學門	羅振賢	本校美術學院	教授兼院長	校內
	熊宜中	華梵大學藝術與設計學院	教授	校外
	張青峰	臺北市立教育大學視覺藝術學系	教授	校外
設計學門	林榮泰	本校設計學院	教授兼院長	校內
	林品章	國立臺灣科技大學工商設計學系	教授	校外
	管倖生	國立雲林科技大學設計學院	教授兼院長	校外
傳播學門	謝章富	本校傳播學院	教授兼院長	校內
	蔣安國	銘傳大學新聞系	副教授	校外
	陳儒修	國立政治大學廣電系	副教授	校外
表演學門	施德玉	本校表演學院	教授兼院長	校內
	黃玲玉	國立臺北教育大學音樂學系	教授	校外
	曾永義	世新大學中文系	教授	校外
共同教育委員會	趙慶河	本校通識教育中心	副教授	校內
	葉海煙	東吳大學哲學系	教授	校外
	羅曉南	世新大學新聞系	教授	校外

「國立臺灣藝術大學藝術學報」徵稿及審查辦法

87 學年度第五次行政會議通過
88 學年度第廿二次行政會議修正通過
89 學年度第八次行政會議修正通過
90 學年度第五次行政會議修正通過
91 學年度第一次行政會議修正通過
91 學年度第五次行政會議修正通過
91 學年度第十九次行政會議修正通過
92 學年度第六次行政會議修正通過
93 學年度第九次行政會議修正通過
94 學年度第十次行政會議修正通過
94 學年度第十四次行政會議修正通過

第一條 宗旨：

一 本校為處理藝術學報之徵稿及審查事項，特訂定「國立臺灣藝術大學藝術學報」徵稿及審查辦法，以下簡稱本辦法。

二 本學報以鼓勵教師從事學術研究，提高學術水準，促進學術交流為宗旨。

第二條 徵稿：

一 本學報為與藝術相關之論著與調查報告之發表園地，於每年四月及十月出版，除提供本校教師投稿外，並歡迎全國各大學院校教師暨學術研究機構之研究人員投稿。

二 本學報得視各類別稿件及字數情況，決定獨立出刊以下類別：藝術學報(美術類)、藝術學報（設計類）、藝術學報（傳播類）、藝術學報（表演藝術類）、藝術學報（人文教育類）、藝術學報（綜合類）。

第三條 撰稿原則：

一 來稿所用文字，以中文、英文為限。

二 稿件請用電腦橫打，每篇文稿（含中、英文摘要、本文、註釋、參考文獻、附錄、圖表）字數以八千字至兩萬字為原則（含標點符號），圖文併計以 24 個版面（純文字滿頁 38 字x38 行＝1,444 字）為限。

三 稿件正文與中、英文摘要請自行印出一式四份，連同投稿者資料表，寄交出版編輯委員會，經通知錄取後，再繳交確認文稿磁片（請用 word 文字檔儲存）及本校製發之授權書乙份。

四 中、英文摘要以 250 字為原則，摘要包含：研究動機、目的、方法、結果等；並列出中、英文關鍵字（key-words），關鍵字以不超過 6 個為原則。

五 為便於匿名審查作業，正文及中、英文摘要中請勿出現任何個人資料，來稿之附註及參考書目，請用 APA 格式。

第四條 稿件格式：

一 中文字體請使用新細明體，如須強調請用標楷體，文稿格式為橫向排列、左右對齊，並註明頁碼（置每頁文末右下角）；英文字體字體請使用 Times New Roman 體。

二 稿件首頁為 1、論文題目；2、作者姓名；3、任職機構及職稱、聯絡地址、傳真、E-mail。

三 稿件次頁為論文題目、論文摘要及正文。

四 稿件末頁以英文書明論文題目、作者姓名及任職機構、職稱。

五 稿件裝訂順序為：1、首頁資料；2、中文摘要（含關鍵字）、正文（含參考文獻、注釋）、圖表；3、英文摘要（含關鍵字）。

第五條 著作財產權事宜：

一 本學報刊載之論著以未經發表為原則。請勿一稿兩投，違反學術倫理，或侵犯他人著作權。

二 經本學報接受刊登之著作，其著作權仍歸作者所有，但作者同意授權本學報得再授 權其他資料庫業者，進行重製、透過網路提供服務、授權用戶下載、列印等行為。並得酌作格式之修改。且未經本校同意，不得在其他刊物再行發表。

三 來稿若經採用，本刊因編輯需要，保有文字刪修權。

四 文稿有抄襲爭議者，概由撰稿人自行負責。

第六條 本學報不支付稿費，來稿若經刊登，將敬贈作者當期刊物 3 冊及抽印本 20 份。

第七條 稿件交寄：

一 來稿請以掛號郵寄板橋市（220）大觀路 1 段 59 號臺灣藝術大學教務處綜合業務組「藝術學報出版編輯委員會」收。

二 有關本刊之「投稿者資料表」、「授權書」等，請逕至國立臺灣藝術大學網站查詢，網址為：http://www.ntua.edu.tw。
洽詢電話：(02) 2272-2181-1151。

第八條 審查：

一 稿件於截稿後擇期召開出版編輯委員會議，並請出版編輯委員會各學門召集人負責初審事宜。

二 初審通過之稿件，由委員薦請學有專精之校內外專家擔任審查工作。

三 稿件複審分別委請校內、外學者專家三位審查之，經二人以上通過者始准予刊登。

四 送請審查之稿件，請審查人於三週內審閱完畢，註明總分及意見後送回。

五 稿件審查人之姓名不對外宣佈。

六 學報稿件之審查，酌致審查人審查費；其審查費之支給標準採按字計酬，每千字中文一百七十元，外文二百一十元。

七 審查通過之稿件，本刊因編輯上之需要，保有刊登期數調整權。同一期同一作者以刊載一篇論文稿件為原則，如作者係一人以上者，則以第一作者為認定基準；如確有需要須及時刊載者，同一作者同一期中以加刊一篇為限。

第九條 本辦法經行政會議通過後施行，修正時亦同。

十九世紀後期法國人喜好中國藝術中神怪動物題材的品味問題探究——以德內利博物館收藏爲中心

張婉真

摘　要

本文從文化接受的角度，探討十九世紀後期法國人喜愛中國藝術中神怪動物題材的品味問題。文章以法國德內利博物館及其收藏爲中心，論證此種喜愛並非特例，而是彼時普遍存在的現象，也可視爲文化接受的表徵。

文章首先說明德內利博物館保存至今的來龍去脈以及其收藏中的神怪動物內容。文章其次透過分析當時的遠東藝術市場以及列舉具有相同特徵的同時期其他收藏以說明對於中國神怪動物的喜好可視爲一種文化現象。文章最後分析此文化現象成立的源由與基礎，並說明此一文化現象如何反映法國人將中國藝術視爲怪誕風格的態度以及彼時法國對於中國藝術的認識仍不脫中國風尚的概念。

關鍵字：文化接受、神怪動物、德內利博物館、怪誕風格、中國風尚

* 張婉眞現爲國立新竹教育大學藝術與設計學系助理教授

* 本文乃國科會計畫「日本主義之外——法國十九世紀後期的中國藝術收藏研究」（NSC93-2411-H-134-002）與「十九世紀後期法國對中國藝術的接受與認知——以鄂珍妮皇后中國博物館爲例」（NSC92-2411-H-134-004）研究成果之一，特此致謝。

壹、緒　論

聚集物件做為人與物質世界關係的展現可說是歐洲傳統下一項顯著的特徵，Pearce, 1995: 160-170）。收藏的過程是區別「自我」與「他者」的必要途徑，尤其對於「自我」的定義莫若透過對於「他者」的界定最能有效達成（Pearce, 1995: 308）。在此，「他者」可以是時間上、空間上、乃至文化上有別於自身的群體。「自我」因此是清晰且親近的，而「他者」則是陌生且不明的。然而，若探究歐洲收藏的歷史可清楚得知，成為收藏對象的物件多來自他方異域，甚至愈是距離遙遠且文化迥異者，愈具收藏的價值與魅力。但隨著對於收藏對象的理解，原本的「他者」終將被吸納於「自我」的文化中，成為「自我」的一部分。

以如此的觀點思考法國收藏中國藝術文物的歷程有助於將重點從「影響」（influence）轉移至「接受」（reception）。[1] 傳統對於東西方文化藝術交流的研究傾向注重其中一方的文物（rtefact）流傳（migration）至另一方，並著重探討另一方在吸納（assimilation）及適應（adaptation）的過程中，如何達到一定程度的轉變（transformation）。[2] 如此的態度強調他者造成自身的改變並從改變的程度判定影響的成效。然而隨著不同文化在長期歷史進展間形成之交流過程日益複雜，在接觸「他者」時，「自身」並非全然地無知（ignorant）或單純（innocent）。由於具備一定的經驗與知識，交流的一方以積極的姿態參與另一方文化的領域與解釋。「接受」的概念因此更加強調接受者的先備經驗與知識在接受過程中扮演的角色。換言之，被影響者處於被動的狀態而接受者主動展開交流的行為。

由於文化的差異性，當不同的兩種文化相接觸時，必然會產生不同程度的接受態度。有學者提出異端、獵奇與文化相對主義等三種對待文化差異性的態度（樂黛云等，1995：108-109）。異端乃指將與自身不同文化者視為異端，並以征服或掠奪的方式對待；獵奇則是承認對方文化之價值，但卻只做為稀珍的收藏，排斥其在現實生活的作用；而文化相對主義則是「將事物放到其自身的文化語境內去進行觀照的一種方式，它贊賞不同文化的多元共存，反對用產生於某一文化體系的價值觀念去評判另一文化體系」（樂黛云等，1995：109）。我們若借助此一概念思考法國接受中國文化及藝術的議題將可發現，此三種態度皆曾於漫長歷史中出現。其中前二種主宰了二十世紀之前法國接受中國文化藝術的方式，而第三種則是我們所處之當代所鼓勵提倡者。

兩個文化在接觸過程中，亦會因為彼此具有不同的文化傳統與思維方式，而以自身所習慣熟悉的方式去解讀認識他文化。此點又可稱之為「誤讀」（樂黛云等，1995：110）。「誤讀」的概念在於強調某一文化如何以自我的思維模式選擇、認知並解釋另一文化。埃科（Emberto Eco）亦提出「錯誤認同」的概念。他認為，「我們周遊世界之前，就有了一個關於這個世界的先入爲主的觀念，它來之於我們自身的文化傳統」（埃科，1995：2）。但我們可更進一步思考，當某一文化在歷史進程中的不同時期透過不盡相同的管道與材料接觸另一文化時，到後來其所持有接受對方的態度與認知，便不純然屬於自身的文化傳統，也勢必參雜著此另一文化在過去所提供的養分。

中國文物流傳法國的歷程悠久，在不同時期分別有不同性質的收藏累積。透過前人的

研究，我們可以掌握不少極為重要的案例，但遺憾的是，少有完整保存至今者。筆者在研究法國十九世紀中後期的中國藝術文物收藏之過程中，注意到一個難得的、文物連同環境一併保存至今的該時期收藏，亦即德內利博物館（Musée d'Ennery）。該館位居法國巴黎，規模不大，長年對外關閉，因此知名度不高。其遠東文物收藏數量超過六千件，相當可觀。內容以工藝美術品為主，整體藝術價值平平。[3]但之中極大比例的神怪動物主題的雕刻，吸引了筆者的注意。

大量神怪動物主題的文物出現於德內利收藏的現象或許能以收藏者的個人品味解釋之，但若透過文獻檢視同時期的其他收藏卻又發現德內利收藏並非特例。此外，透過該收藏的來源分析亦得知同類型的文物普遍存在於當時的巴黎遠東藝術市場。因此，對於中國藝術中神怪動物的喜好便可能是法國當時，亦即第二帝國後期的一種文化現象。

本文撰寫的目的，主要在於論證當時法國的收藏者具有喜好中國藝術中神怪動物題材之品味，並進一步分析其中蘊涵的文化接受問題。此一品味並不排斥其他收藏喜好的成立，但卻可以作為文化接受現象的一種表徵。文章首先說明德內利博物館保存至今的來龍去脈，其次分析收藏中的神怪動物內容以說明該收藏的特色。文章接續論證對於中國神怪動物的喜好可視為文化現象之成立。為此，文章將分析當時的遠東藝術市場並列舉具有相同特徵的同時期其他收藏。最後，文章將試圖分析此文化現象成立的源由與基礎。

貳、德內利博物館的成立

德內利博物館位居巴黎布隆森林大道 59 號。這裡原本是亞道爾夫・德內利（Adolphe d'Ennery）與其妻子克里蒙絲・德葛宏莒（Clémence Desgranges）的寓所，之內保存著夫婦兩人生前的遠東文物收藏。亞道爾夫・德內利為法國十九世紀中期起極為活躍的劇作家，其作品向來被歸類為通俗戲劇，產量亦甚豐沛，但不可否認地，其聲名在今天已無當年的響亮。克里蒙絲・德葛宏莒本為活躍於巴黎社交圈的名女人，在亞爾道夫成名不久之後成為他的情婦，兩人並於 1881 年成婚。至於博物館內的收藏，其實是克里蒙絲長年聚集的成果。我們雖不清楚她開始收藏藝術文物的確切年代，但博物館檔案記錄她早於 1845 年便擁有一些文物收藏，這些文物似乎是他人贈送的，並因而啟發了她在這方面的興趣。[4]

1890 年代初期，克里蒙絲有了將所有收藏捐贈與法國政府的念頭。在 1892 年一份寫與吉美美術館的信函中，克里蒙絲表示：「在聽取喬治・克里蒙梭氏的建議之後，我有幸向政府以及貴館推薦我畢三十多年之力所匯集之中國與日本藝術收藏。」（Prost & Valluy, 1975: 59）此一念頭除了源自友人的建議之外，當時如亨利・賽孚斯基（Henri Cernuschi, 1821-1896) 及愛彌兒・吉美（Emile Guimet, 1836-1918）等著名遠東藝術收藏家紛紛將收藏贈與法國政府的行動也給予克里蒙絲相當大的鼓勵。[5]她如同古今許多收藏家一樣，希望自己辛苦累積的收藏能長久受到妥善的安置與保護，而對她而言，沒有一個單位能比國家能提供更理想的保障。筆者如此形容克里蒙絲的心理是因為她一開始便計畫將收藏連同存放文物的櫥櫃及宅第一併捐出，以確定其收藏「保持完整並受國家保護」（Prost & Valluy, 1975: 60）。

在經歷諸多波折之後，克里蒙絲的心願終於達成。儘管法國政府一開始因為對於此批收藏的藝術價值評價不高而抱持保留態度，之後在喬治・克里蒙梭（Georges Clemenceau）

及愛彌兒・德薩伊（Emile Deshayes）等文藝界人士奔波斡旋之下終究於 1906 年接受捐贈，並於德內利夫婦的昔日寓所成立博物館（Prost & Valluy, 1975: 56-77）。博物館於 1908 年開幕，當時德內利夫婦皆已去世。今日德內博物館依舊矗立於原址，但近幾年因整修未對外開放，其管理權歸屬國立吉美亞洲美術館。

受限於遺囑的要求，法國政府必須完整保存建物與所有收藏，不得擅自加以更動或挪為他用。從而該館已是當今尚存、唯一保留原始十九世紀後期面貌、混合中國與日本文物的收藏家寓所，名符其實地成為十九世紀後期法國對遠東藝術品味的寶貴見證（圖 1）。

參、德內利博物館的收藏內容分析

根據德內利夫婦的好友，也是博物館第一任館長愛彌兒・德薩伊(Emile Deshayes)在博物館於 1908 年開幕時的統計，德內利收藏的文物共計有 6,296 件，之中可以區分為三大類型。其一為神怪或想像性的動物，計 1,317 件；其二為根付（Netsuke），計 1,725 件；至於其餘各式各樣的文物，則歸類於第三類，共計 3,380 件（Prost & Valluy, 1977: 16）。

德薩伊並進一步將神怪或想像性動物分類為 1,233 件神獸（chimère）、57 件龍與 27 件麒麟（Prost & Valluy, 1975: 191）。法文 chimère（或英文 chimera）一詞源自希臘神話，為 Typhon 與 Echidna 的女兒，是一種獅頭羊身蛇尾之吐火怪獸（Ottinger, 2003: 9）。但德薩伊所指的 chimère 主要為中國製的辟邪、天祿或角端以及日本製的唐獅子或狛犬等神獸。辟邪天祿出現於漢代，本為墓前神獸，似獅且帶翼，有獨角或雙角，具有驅除兇惡、避禦妖邪的象徵作用（周南泉，1994：292）。漢魏至南北朝時期也出現許多適合攜帶或把玩的小件辟邪。[6] 這些立雕多以玉石雕琢而成，另也有少許以琥珀及蜜蠟製作者。德內利博物館收藏的辟邪則皆為清代後期所製作。其材質多樣，有木雕、青銅鎏金、玉石雕刻，但絕大多數為陶瓷製品，其品種主要為十九世紀製作的仿康熙之素三彩與孔雀藍釉、五彩及德化窯（圖 2）。這些神怪動物多半為帶有獅子、公山羊或岩羊的部分特徵的四足動物，其中以造型靈感來自獅子者最多（Deshayes, 1908: 24-25）。它們或站或坐、或蜷曲休憩、或爬走行動、甚或滾動著戲球（圖 3-4）。唐獅子為辟邪造型於九世紀時流傳至日本後的稱呼，最初原為日本密教美術的圖像，於平安時代轉型成為配置於天皇寶座左右的護法（石田尚豐等，1987：376）。此類具有驅邪祈福之象徵意義的唐獅子又稱為狛犬，在室町與江戶時代更成為武家所喜愛的圖像，廣泛出現於屏風畫或宮殿建築之裝飾雕刻。[7] 而德內利博物館收藏的唐獅子，則多為十九世紀製作，以青銅、漆器、陶瓷等不同媒材製作，流通於市場的工藝品（圖 5）。因此，德內利博物館收藏的辟邪是中日混雜，甚至有些十九世紀的素三彩與五彩，不易分辨其產地。

龍在中國的神話與傳說中，是一種結合多種動物特徵的神靈動物。東漢許慎在《說文解字》中形容「龍，鱗蟲之長，能幽能明，能細能巨，春分而登天，秋分而潛淵……」（許慎，1963：245）。依照許慎的說法，龍之身體時有鱗光，軀體可粗可細，因為彎曲行走而可長可短，冬伏夏出，皆為兩棲爬蟲類的特徵。而許多現代討論龍之原型的研究也多認為龍的形象來自爬蟲類。[8] 龍的造型早出現於中國新石器時代，並隨著中國歷史進展而有不同的變化。宋明時期的學人更以「三停九似論」，將龍的多源綜合性特點發揮至極致，衍生

出集馬頭、鹿角、兔眼、牛耳、蛇身、虎掌、鷹爪、魚鱗、人鬚等特徵於一身的黃龍形象（王東，2000；Werber, 1975: 148-149）。龍的型態多變，有的學者乃定義「龍是出現於中國文化中的一種長身、大口、大多數有角和足的具有莫測變化的世間所沒有的神性動物」（劉志雄、楊靜榮，1992：12）。此一神靈動物在中國文化裡更進一步被視為一種圖騰、皇權乃至中華民族的象徵，可說是中國神獸傳統中地位最重要者。

中國龍的傳統亦影響至日本。日本文物中亦常見龍的圖像，其造型基本上承襲中國的龍，但在晚期的根付或鐔[9]之上，則較常見到龍形態的變體。根據 Werber 的考證，有關中國龍的傳說與迷信皆幾乎皆為日本所吸收，甚至在日本進一步發展出更多不可思議的典故（Werber, 1975 : 150）。德內利博物館收藏的龍當中，亦混雜中國與日本的製品。

麒麟亦為中國神話傳說中的神獸，雄者名麒，雌者名麟，合稱麒麟。其基本型態為鹿身、龍首、馬腳、牛尾，通身佈有披毛（Werber, 1975: 422-423）。麒有獨角，角的兩端肌肉結實；其關節處經常冒出火花，象徵其神聖的本質；中國古代以麒麟象徵祥瑞，相傳只有太平盛世，此獸才會出現；其性情溫和、不傷人畜，不踐踏花草，其步履輕盈寂靜，不留足跡，被視為仁獸（石田尚豐等，1987：253）。

中國有關麒麟的傳統，同樣也流傳至日本。德內利博物館收藏的麒麟，也有不少日本製品。日本的麒麟不一定忠實依循中國古典傳統，其變化包括獨角、無角或雙角，其身上一般佈有披毛，但也常有像龍一樣佈滿鱗甲的例子（Werber, 1975: 444）（圖 6）。

根付為日本江戶時代男性用以將印籠（Inro）[10]、煙盒等配件固定在腰間的用具，因此必須開有孔穴用以穿繩。十七世紀後期起，工藝家開始在根付上加以細緻的雕工，以致在十八世紀根付已被視為裝飾配件，其製作並於十九世紀達到高峰。根付的材質極為多樣，可以為動物的牙骨、貝殼、玉石、瓷器與木料等，其中以象牙與櫻花木最為常見（Bertin, 1922: 8）。

德內利收藏的根付之雕刻主題非常多元，包括中國傳統的人物與神話、日本傳統的人物與神話、佛教神祇、日本民俗的舞蹈與戲劇、中國與日本的風景、想像性或現實存在的動物、乃及於各種幾何圖案等。其數量龐大，分布展示於 36 個櫥櫃內（Deshayes, 1908: 28-32）。絕大多數的根付皆為十九世紀製作，刻工精緻，雕刻意圖已遠超過文物功能性，多半具有細膩中帶有誇張、幽默、嘲諷的風格。

在其他類型的收藏品中，主要包括人物雕塑 759 件、面具 41 件、日本人偶 46 件、動物雕塑 499 件、數量不明之日本香盒（Kogo）以及 99 件家具（Prost & Valluy, 1975: 196-200）。人物雕塑主要為中國與日本之神祇、聖賢、傳說與民俗之英雄人物、魔鬼妖怪等。之中材質包括玉石、水晶、木料、漆器、陶瓷與青銅器。面具幾乎皆為中國與日本用於民俗節慶之展示或舞蹈時的用具，多表現想像或神怪的動物形象，風格詭異懾人。

至於 499 件的動物雕塑乃是以現實中存在的動物為主題，以與前述的神怪動物區別。根據博物館檔案顯示，包括 6 件公牛、2 件公羊、1 件公山羊、22 件雄鹿、31 件貓、25 件馬、40 件狗、4 件螃蟹、85 件蟾蜍、11 件海豚、59 件象、1 件松鼠、1 件鶴、1 件鬣狗、22 件兔子、1 件蜥蜴、1 件睡鼠、1 件蜻蜓、1 件獅子、5 件鳥類、17 件魚、5 件鼠、17 件狐狸、2 件野豬、3 件蛇、39 件猴子、2 件貘、51 件老虎、35 件烏龜、8 件母牛等大小不等、材質各異的雕塑（Prost & Valluy, 1975: 198）。當中有中國製也有日本製。若兩相比較，中

國製者不如日本製者寫實細膩（圖 7）。

香盒多半具有與根付極為類似的雕塑風格，也同樣使用極為多樣的材質（伊藤嘉章，2004: 78-79）。它們受到喜愛與收藏的原因主要在於其盒面上的雕塑造型而非其原始功能（圖 13）。最後，收藏裡的家具包括櫥櫃、凳子、椅子、矮桌、箱子等造型。許多便做為展示用途。當中典型的式樣為北越地區製作的螺鈿家具，少數顯示極為精湛的裝飾技術（Deshayes, 1908: 33-34）（圖 14）。

從上述對於德內利收藏內容的介紹可看出其收藏的最大特色在於，除了家具之外，全部皆為立體的雕塑作品，而沒有任何平面的、繪畫性的作品。不論原始的功能為何，所有的文物皆具有立體的雕塑造型。其次，若探究雕塑的形象，則以各種想像性的或現實存在的動物為大宗，其比例遠高於人物的造型。動物與人物可說佔據了全體的壓倒性比例，而在動物中又以神怪與幻想性動物為主，剩餘極微弱的比例才是風景及幾何裝飾圖案。最後，收藏中混合中國與日本的文物，依照比例約是中國文物二成，日本文物八成。

肆、對於神怪動物的喜好可視為一種文化現象

無疑地，前述德內利博物館的收藏特色首先可視為收藏者個人品味之表現。關於此點，可以確定的是克里蒙絲從進行收藏活動的初期便相當執著於神怪動物。根據鞏固爾兄弟的說法，早在 1859 年，她便已經擁有一批數量約 150 件的「中國怪獸」（Monstres chinois）。[11] 鞏固爾兄弟並在同年年底細膩描述身處這批藏品之間的特異感受：

> 一間全世界最怪誕的客廳。在那些矗立於地毯上，頂著寶塔屋頂的櫥櫃裡，有著想像的動物園。白色、綠色、黑色、藍色、以及多彩的怪獸，所有鴉片之夢裡的怪物：青銅器、玉器、瓷器、木器、水晶、北越與高嶺，一群似乎取自蛇頸龍或龍類肋骨做成的動物、大洪水前的動物及寓言動物、布豐發現的獸類混合體亦或是希羅多德所描述的動物世界、某種類似獅子胚胎的東西、帶有河馬目光的駱駝、紋章裡的動物等等……。（De Goncourt, 1989: 509）

此段文字透露出流行於十九世紀中葉巴黎上流階層的中國風尚與式樣，中國風的家具陳列著各類材質與造型的動物，家具與文物共同裝飾著收藏者的生活空間，構成一個封閉且獨立的世界。

然而，我們缺乏第一手的資料說明克里蒙絲收藏神怪動物的動機與理由。甚者，我們沒有任何可以證明克里蒙絲愛好遠東文物的文獻資料，其收藏裡沒有任何研究中國或遠東文化藝術的書籍或文獻。因此她為何專門收藏遠東藝術著實令人不解。如果她喜歡誇張且表情豐富的雕塑作品，似乎不必侷限於遠東藝術；而如果她是因為喜歡遠東藝術，則收藏內容又顯狹隘。

自 1980 年代中期開始出現的收藏研究中，有些研究者將重點放在收藏者的動機與心理之上。這些研究主要將收藏者的動機行為視為與他人建立關係的機制。如 Mitchell（1988）認為「關係模式」（relational-model）下的人類行為不同於佛洛伊德提出的「生理驅使模式」（biological drive model）；Csikszentmihalyi 與 Rochberg-Halton（1981）則提出性格與擁有

物之間的密切關係；James（1985）更進一步討論自我的概念並將其應用至收藏行為並認為擁有是自我的延伸。Formanek（1991）則藉由問卷調查歸納出五種主要的收藏動機，分別為與自我的關係、與他人的關係、保存維護、投資與耽溺上癮。筆者以為，後者的研究結論可做為思考克里蒙絲收藏動機的參考。

Formanek 認為收藏物的內容可以視為與具有共同喜好者之溝通手段，並可增強個人在特定團體的歸屬感（Formanek, 1991: 283）。若檢視克里蒙絲的收藏過程，亦將發現她與當時的遠東藝術市場確實關係密切，其收藏成果因此可說反映出當時遠東藝術市場的流行。但做為具有選擇文物主動權的個體，其收藏成果終究是其個人喜好的表現，惟此一品味的成立是否也受到當時法國人對於中國藝術的普遍觀感之影響，值得我們思考。本節因此從藝術市場的客觀環境、與德內利同時期的帶有相同特性的中國文物收藏說明對於中國藝術中神怪動物題材的喜好可以視為文化接受的現象。次節則擬分析當時法國人對於中國藝術文物的普遍性觀感。

一、市場供需與品味建立

德內利收藏除了少數文物來自他人的餽贈之外，其餘皆來自巴黎的遠東藝術市場。克里蒙絲不同於當時大多數的遠東藝術收藏家，既不懂中文或日文，也未曾赴遠東旅遊。根據博物館檔案顯示，她所往來的古董商家約有七十多位，幾乎網羅巴黎當時所有活躍者。其中特別密切的有十位，分別為賓（S. Bing）、中國與日本商業公司（la Compagnie Commerciale de la Chine et du Japon, 亦即渥爾區公司 Worche et Cie）、朗威爾夫人（Mme C. Langweil）、划算交易百貨公司（Le Bon Marché）、康賽爾（A. Conseil）、葛藍（E. Guérin)、波爾兄弟公司（Pohl Frères et Cie）、溫特尼茲（Winternitz）、林忠正（T. Hayashi）、德拉納德（A. de la Narde）等，皆極具代表性。克里蒙絲向這十位古董商家購買的文物佔據全部數量的 70%，而當中賓、中國與日本商業公司與朗威爾夫人便佔據了 40%（Prost & Valluy, 1977: 15）。

若與同時代的收藏家相比較，克里蒙絲的購買來源似乎並不特別。筆者在此舉出的第一位同時代的收藏家為菲利普・博蒂（Philippe Burty, 1830-1890）。博蒂為活躍於十九世紀後期的收藏家與藝評家。他曾任職《美術畫報》（Gazette des Beaux-Arts），也曾做為《出版》（La Presse）與《自由報》（La Liberté）的記者。他聲援印象派畫家並且也是最早支持日本藝術者之一（Evett, 1982: 117）。

博蒂的收藏包括中國與日本文物，但仍以日本居多。根據 1891 年其收藏交付拍賣時所出版的目錄所載，其收藏內容包括日本繪畫、浮世繪版畫、漆器、日本印籠、根付、木雕、牙雕、日本刀劍、煙具、中國與日本陶瓷、鐵器、青銅器與琺瑯器等，共計約一千六百多件（“Collection Ph. Burty”, 1891）。若與克里蒙絲相比較，可發現博蒂往來的是同樣的古董商家，甚至他也和克里蒙絲一樣，經常於百貨公司購買文物。[12]

歸納言之，德內利收藏的來源涵蓋當時巴黎遠東藝術市場的絕大多數商家，尤其具代表性者皆是她經常往來的對象。因此我們可以假設其收藏內容應當反映了當時市場的流行。換言之，我們可以認定其收藏不僅僅是個人的自由喜好，而是受到一定程度的社會、

文化、經濟、風尚等因素制約，是一種社會性行為。

在此基礎上，我們可以進一步藉由博物館的檔案分析市場流行的發展。根據統計，德內利收藏的累積可以以 1890 年 10 月為分界點。自 1850 年代至 1890 年 10 月間，克里蒙絲約購買了三千件文物，而之後至 1898 年 9 月之間則購買其他三千多件。Prost 與 Valluy（1977）的研究指出，克里蒙絲自 1890 年起之所以大量積極購買文物是因為當時已經出現捐贈法國政府所有收藏的念頭，此點也吻合 Formanke 所指出的保存維護並延續歷史的動機。

根據 Prost 與 Valluy（1975）的統計，在 1890 年 10 月之前購買的文物中包括 667 件神怪動物、799 件根付以及 1,534 件歸類為其他的文物；在此之後所購買的則有 524 件神怪動物、926 件根付以及 1846 件其他類型的文物。從文物產地考量可發現，在 1890 年之前，克里蒙絲購買的文物有中國製與日本製，但在 1890 年之後，幾乎皆為日本製。顯示巴黎的遠東文物市場在 1890 年前後，開始大量流通日本文物。

十九世紀後期巴黎經營遠東文物的商家幾乎同時經手中國與日本的文物。《美術畫報》（Gazette des Beaux-Arts）編輯恩斯特・薛思農（Ernest Chesnaux）曾於 1868 年表示：「兩個民族間的混淆是如此深入西方人的心中以致仍需要長時間以及旅行者與評論家持續的糾正方可終止對於日本人不利的偏見。」（Chesnaux, 1868: 415）然而此種混淆隨著日本藝術的風行與日本研究的發展逐漸消失，亦即法國人逐漸明瞭鑑別中日文物的差異，但中國與日本文物並存於市場的現象卻依然普遍。

日本文物隨著 1867 年與 1878 年巴黎萬國博覽會的舉辦迅速成為一種文化現象，尤其十九世紀最後二十年可說是日本藝術風潮的盛期（伊藤嘉章等，2004）。在如此的環境下，1878 年起至二十世紀初的遠東藝術收藏乃以日本文物為主，中國文物成為較不受重視的配角。十九世紀晚期開始收藏的著名收藏家幾乎皆以日本藝術為收藏的主力。鞏固爾兄弟如此，菲利普・博蒂如此，其他的收藏家亦如此。相較之下，德內利收藏由於起始於 1850 年代，因此內容尚有相當比例的中國收藏，可說是跨越日本藝術風行年代前後之收藏代表。

若就收藏內容觀之，如同前述，德內利的收藏主要為十九世紀製造，用以外銷的工藝品。嚴格說來，藝術價值平平，但也正忠實反映當時的遠東藝術市場面貌。尤其克里蒙絲並非中國藝術的專家，她可說是在滿足個人喜好的同時也受到外在環境的制約。從其收藏可看出，十九世紀中後期的法國主要流行康熙風格，並以素三彩、孔雀藍釉及五彩為主。但由於十七世紀的製品畢竟有限，市場便出現大批仿康熙風格的十九世紀製品。其中有中國製作者，但也有因互相模仿的過程而由日本製作者，從而形成市場的混亂。這些原本並非古董亦非藝術品的十九世紀工藝品，在缺乏對於中國藝術真正了解的法國收藏家眼中，反被視為藝術品或至少是具有相當珍貴價值的文物而受到收藏、分類、與展示。而此批連同收藏環境完整保存至今的收藏，又因時空的隔離，在今天獨具歷史文化意義。如同 1908 年日法協會（la société franco-japonaise）所指出的：「我們雖不能說這裡有眞正的傑作，但整體確具有可以啓發那些希望研究日本與中國藝術者的教育意義。」（Prost & Valluy, 1977: 15）此點確實是此批收藏的難得之處。

二、其他以中國文物為主的收藏亦有強調動物主題的現象

德內利收藏並非是喜愛神怪動物題材的特例。在克里蒙絲開始領略收藏樂趣的 1860 年代初期，一批由法國軍隊掠奪自中國北京圓明園的戰利品也運抵至巴黎，貢獻與皇帝拿破侖三世（Samoyault-Verlet *et al.*, 1994: 6-7）。這批文物數量超過 200 件的宮廷文物，包括了琺瑯器、玉器、瑪瑙、瓷器、木器、象牙、漆器、玻璃、水晶、石材、銅器、傢俱、金屬器、織品等材質。拿破崙三世首先將戰利品公開展示於杜勒麗宮（Palais des Tuileries），展畢後復轉贈與皇后鄂珍妮（l'Impératrice Eugénie)。後者則決定以圓明園文物為基礎在楓丹白露宮設置一間名為「中國博物館」（Musée chinois）的私人招待所，亦即今天位於楓丹白露宮之鄂珍妮皇后中國博物館（Musée chinois de l'Impératrice Eugénie）的由來（Samoyault-Verlet *et al.*, 1994: 16-26）。

在杜勒麗宮的展覽結束後至中國博物館成立前的期間，圓明園文物暫存於杜勒麗宮。在此期間，鄂珍妮曾挑選部分的文物用以裝飾其私人寢室。如果說軍隊的選擇包含許多政治、文化與社會因素的限制，鄂珍妮皇后的選擇則可以視為其個人喜好的表現。根據 Giuseppe Castiglione 的描繪，被鄂珍妮皇后挑選的文物約計 5 件，其中包括一隻乾隆銅胎琺瑯麒麟型熏爐以及一對鎏金琺瑯麒麟，Musée national de Compiègne, 1953）。前者仰首張口擺尾，做崢獰狀，背上蓋子已遺失（圖 8）。後者以鎏金為地，其上散佈著填以琺瑯的圓花飾，寶藍色的琺瑯與金地相互襯托，顯得十分華麗。一隻紅色小蛇自麒麟的口部下方穿越足下直達其尾部（圖 9）。來自圓明園的文物為清宮用器或擺設，做工精緻，風格華美，為中國工藝之頂尖表現，截然不同於德內利收藏的市場文物之粗糙拙劣。

私人收藏方面如胡亞爾（A. Rouart）、博蒂（Philippe Burty）、吉樓（Charles Gillot）與朵爾弗斯（J. Dollfuss）皆為當時知名者。他們如同克里蒙絲一般，在市場影響之下皆同時收藏中國與日本文物，當中亦有人兼及韓國文物的情況(Prost & Valluy, 1975: 93-97)。朵爾弗斯為少數以收藏中國文物為主者。他在觀賞 1861 年圓明園文物在杜勒麗宮的展示後開始收藏中國清代華麗繁複風格的文物。其收藏內容與德內利收藏相當類似。在其收藏的 152 件文物中，絕大多數為辟邪、麒麟、龍等神怪動物以及大象、鴨子、貓、蟾蜍、天鵝、狗、鸚鵡等現實界的動物。此外，朵爾福斯收藏也如德內利收藏，在收藏的後期隨著市場的走向開始充斥日本的漆器、根付、面具、青銅器及陶瓷。若將十九世紀後期諸家收藏相互比對可歸納出一個結論亦即，克里蒙絲、朵爾福斯、博蒂等人可說是最早期的日本文物收藏家，而在此之前他們以收藏裝飾性強烈的中國清代文物為主，而當日本藝術蔚為潮流之後，他們則在市場供應之下轉向日本文物收藏。遺憾的是，除了德內利收藏之外，上述私人收藏皆已在 1890 年代至二十世紀初期之間藉由拍賣分別賣出。[13]

藉由市場發展與同時期的收藏分析可得知，對於動物—特別是神怪動物—題材的喜好，並非全然是克里蒙絲的個人品味，而應視其為當時法國接受中國文物的一種文化現象。

伍、國人喜好中國藝術中神怪動物的文化現象之源由

接受理論同時包括適應與交流兩層涵義，認為讀者的閱讀活動與接受程度對於作品的意義、價值與歷史地位起著決定性的作用。同樣地，藝術文物做為人為的藝術製品(artefact)，必須經過接受者—在此為收藏者—的領悟、解釋與體會，才能成為真正的審美對象。借用堯斯（Hans Robert Jauss）的概念，藝術文物「可以被簡單地消費或批評，人們可以讚賞它或拒絕它，人們可以欣賞它的形式、解釋它的內容，可以接受公認的解釋，也可以試圖做出新的解釋。」（張廷琛，1989：195）換言之，收藏行為可以從藝術文物所產生的效果以及它被收藏者所接受的方式去加以思考。收藏者能以各種方式對文物做出反應。

為具體分析「接受」的概念，接受理論自哲學領域借用了「期望域」（德文 Erwartungshorizont, 英譯 Horizon of Expectations）一詞。[14] 從「期望域」的概念思考他文化的文物收藏亦深具價值。歐洲對於中國的認識與接觸遠早於恩納利夫婦與鄂珍妮皇后的時代。即便他們不具備中國或是遠東藝術的相關知識，也絕非毫無概念與想法。克里蒙絲早年刻意收集遠東地區的神怪動物便是一個帶有既定想法的明顯證據。也就是說，她在展開收藏活動時，意識並非一張白紙，而是已經具有某種傾向性想法。此種傾向與想法或為有意識或為無意識，但勢必與其日常生活經驗、藝術素養、社會文化等相關，而這些因素的整體便是其主動性的心理基礎。

本節擬討論者，便是上述的心理基礎，如何對於收藏活動產生參照的意義與價值。克里蒙絲在對於遠東藝術與文化幾乎毫無知悉的情況之下，竟然收藏六千多件中國與日本文物。若非其既有的認知與經驗支撐其想法，她將無從與其收藏產生關聯。同樣地，鄂珍妮皇后在歷史的因緣際會接觸了歐洲前所未見的中國宮廷藝術，她必然也以其既有的審美標準檢視驟然間成為其財產的圓明園文物。

為此，十九世紀後期法國對於中國藝術的普遍性觀感為何，便成為值得思考的問題。筆者以下將從材質、圖像與型態、風格等三個不同的面向加以檢視。

一、材質

十九世紀的法國人不好中國書畫而喜愛立體的器物。博納寇西（Alexandre Bonacosi）於 1847 年出版的《中國與中國人》（*La Chine et les Chinois*）中曾批評中國人不懂透視法並認為中國藝術的發展仍然在孩童期。他表示：「中國人唯一成功的繪畫是鳥類蟲魚等主題的繪畫。他們的屏風有口皆碑：他們的畫屏與花瓶也有許多優點。但是風景一點也不是他們的長項，因爲他們忽略透視法的規則（……）；他們不知如何模仿自然。」（Bonacosi, 1847: 279-280）

法國人無法欣賞中國書畫的現象早出現於十七世紀（李明明，2001b : 204-205）。出版於 1665 年的《中國皇帝的使節》（*L'Ambassade vers l'empereur de la Chine*）作者紐歐夫（Newhof）認為中國人不懂陰影，也不擅調和色彩。他認為，「中國人以尖筆繪製的花鳥畫相當成功，他們如此純眞的絲氈也令人難以企及。他們大部分的作品追求迅捷的成就而鄙視那些投注大量時間於完成一件作品者。」（Belevitch-Stankevitch, 1970: 177）博納寇西

的見解顯示經過兩個多世紀，法國人對中國繪畫的認識並無增長。歸納言之，直至二十世紀初，大多數對於中國繪畫表達過見解的歐洲人都認為中國繪畫重視素描，色調強烈。他們對於中國繪畫最常見的批評在於認為中國人不懂陰影、不諳明暗、不擅人物，較為理想者只有花鳥畫（楊德山，1999：334）。

法國人對於中國雕刻的評價亦不高於繪畫，他們認為中國石刻的造型與比例都顯笨拙。關於石雕，博納寇西認為中國雕像唯一的優點在於豐富的色彩；除此之外，則顯得怪異，有如埃及的作品。他並表示：「中國人不懂裸體，他們沒有見過活人也沒見過死人的裸體。」（Bonacosi, 1847: 279-280）學者指出，西方人要等到 1875 年之後才得以對於中國的繪畫與雕刻做出真實的評價（楊德山，1999：335）。

但是對歐洲人而言，中國人雖然不是優秀的雕刻家，卻是完美的雕塑家。陶塑以及從陶塑延伸出的模製工藝贏得西方一致的稱許。中國的黃土提供中國匠師豐沛的材料來源。博納寇西特別以動物造型的青銅器為例表示：「中國人依據自然界爲對象，以青銅器成功製作各種動物。敦氏（M. Dunn）帶回許多陶塑及灌製成青銅的作品，並在此地被模仿。做成薰爐的獨角獸尤其是做工優雅的傑作。」（Bonacosi, 1847: 281）自然地，他所提出的例子再度令我們聯想起克里蒙絲以及鄂珍妮皇后的喜好。

對於中國藝術並無研究的一般民眾與收藏家，似乎對於中國繪畫很難具有基礎的鑑賞能力。也因此，法國十九世紀的中國藝術收藏普遍以立體的雕塑為主，幾乎不見繪畫作品。而在立體的雕塑中，又以陶瓷以及模制的青銅、琺瑯最受青睞。因此，德內利收藏的內容可謂典型。

二、圖像與型態

法國十九世紀的中國文物收藏中普遍以神怪或寫實的動物造型居多。神怪動物多具有組合各種動物的顯著特徵於一身之特質，在各重要文明中皆有著名的例子，並非中國文化的專利。從文化接受的角度觀之，由於西方藝術原本便有神怪動物表現的傳統，在收藏與欣賞中國神怪動物的過程中，自然不免將中國文化與歐洲文化相互對照比較。前述法國以吐火怪獸（Chimère）稱呼中國的辟邪便是一個文化轉換的例子。

如前所述，德內利博物館的辟邪主要為清代中後期的製品，主要為賞玩之物。此一源自兩漢三國時期的墓葬雕刻的文物，以其似獅且帶翼的造型令人聯想到西亞與波斯地區的藝術。有學者認為中國的辟邪為波斯藝術影響下的產物（熊得山，2002：64-68）。確實，中國早期辟邪結實壯碩的風格令人聯想到波斯亞開密尼王朝（the Achaemenians Empire）於波賽波利斯（Persepolis）製作的有翼人頭牡牛或雄獅，而亞開密尼王朝的藝術則又承襲了亞述帝國的藝術（常任俠等，1999：60; Ferrier, 1999）。

另一方面，美索不達米亞與波斯地區的藝術也以不同的方式流傳至歐洲。威特寇爾指出，在將近兩千年的歷史中，近東藝術之傳布歐洲的重要時期包括波斯薩珊帝國於西元第三世紀前後對於羅馬帝國的影響（Reynolds, 1989: 18-35）。他並指出，薩珊帝國藝術的根本主要乃建立於古代近東藝術之上。而更為複雜的是，薩珊帝國輸入歐洲的文物中，以原產自中國的絲綢為大宗。波斯絲綢上的圖案承載著美索不達米亞藝術與中國藝術的遺風，傳入歐洲並被吸收，轉化為歐洲中世紀想像的元素。[15]

營造歐洲中世紀教堂的匠師費心地將絲綢上平面的圖案轉化為立體的雕刻，但仍保留古代近東藝術中特有的背對且以後腳站立、打鬥或交纏的動物圖像。這些動物多半是想像性的，並且以羅曼內斯克時期特具的裝飾意識構成繁複的編織風格。然而威特寇爾也提醒我們，儘管型態具有明顯的相似度，近東藝術的動物與歐洲中世紀的動物具有截然不同的意涵（Reynolds, 1989）。

此點正是文化經過傳遞與接受過程後經常造成的現象。在此，我們有必要再度思考德薩伊以 Chimère 翻譯辟邪的文化意義。Chimère 一詞來自希臘神話，在日常用語也有荒誕的想法或純粹想像的產物之意，並多少帶有負面的意涵（Ottinger, 2003: 9），與中國傳統的辟邪概念並不相同。然而，德薩伊並非唯一將辟邪翻譯為 Chimère 者，1910 年代作家兼考古學家謝閣蘭（Victor Segalen）在親赴中國探勘漢魏墓葬遺跡之後，也選擇以 Chimère 翻譯中國的辟邪。他認為：「（梁朝的）辟邪爲中國雕刀最初的華麗表現，是最早保存至今的此類多重型態、想像性、笨重的獸類樣本。」（Segalen, 1995: 808）謝閣蘭的譯法明顯有型態上的考量，他補充說明：「我認爲吐火獸——這個用以指涉羊面獅身帶翼的怪獸，也是法國動物中一個理想詞彙——適合用以表示這些看來皆很類似的，型態明確的獸類。」（Segalen, 1995 : 808）

文化的多樣性與人類的普遍性是極為複雜與微妙的問題。型態的雷同不等同於思維的雷同，但型態上的相似性卻可被運用於文化轉換，惟其原始意義可能不受到保留。龍與麒麟也有相似的情況。威特寇爾認為西方對於中國的龍一直保有畏懼的想像力。他也認為中國文物在相當早期便已流入歐洲，因為十二世紀的手稿及教堂的雕刻已經出現源自中國的神怪動物（Reynolds, 1989: 156）。龍雖然在外文中一般翻譯為“dragon”，但西方文化的 dragon 與中國傳統的龍不論在造形、象徵與文化地位上，差異皆甚大。[16] 麒麟亦然。麒麟以其具有獨角的造型，被歐洲人詮釋為中國的獨角獸（Unicorn）。[17] 馬可波羅便將麒麟誤認為獨角獸（Eco, 2002: 142）。

德薩伊清楚意識著東西方對於神怪動物同中帶異的想像。在博物館開館的介紹中表示中國與日本的神怪動物對於理解世界其他地方的民俗傳說是極有幫助的。他以獨角獸為例，說明此一動物起源印度並在歷史流變中分別傳入歐洲與遠東，因而獨角獸在西方具有的貞潔與純潔的象徵意義與印度神話相通（Deshayes, 1908: 19-20）；他也認為遠東地區的神怪動物與西方教堂上刻繪的奇特動物之間不無關聯（Deshayes, 1908: 25）。

德薩伊將此種中西藝術上的共通性視為德內利收藏的價值所在。他因此試圖將德內利收藏放置於中西藝術交流與相互影響的脈絡中加以檢視，以突顯此批收藏在中西藝術交流研究的重要性。

三、風格

最後，在風格方面，神怪動物具有幻想、超脫常理與特異的性質。在藝術史的發展歷程中，此一主題多盛行於浪漫思想瀰漫的時代，但卻不見容於古典主義的信奉者。德國十八世紀的古典主義劇作家葛齊德（Johann Christoph Gottsched）曾表示，「缺乏足夠理性的想像事情便是在作夢或耽溺幻想。……笨拙的畫家、詩人與劇作家仍然束諸此種最終只能創

作純粹怪獸的手段，可說是一種白日夢。視覺的怪誕（grotesques）與詩人鬆散沒有組織的寓言提供此類手法具有說服力的例子。」（Kayser, 1957: 25）再者，神怪動物既非任一文化所獨有，也不為某一特定時代之特長。如同葛齊德所言，怪誕（grotesque）可說是神怪動物在西方文化傳統裡最顯著之特色。德國學者凱瑟（Wolfgang Kayser）在論及怪誕風格的主題時表示，「有一些特定的型態與主題適合某些特定的內容。我們有豐富的機會可以觀察一些主題的反覆出現。我們也有足夠理由舉出最重要的主題。之中便包括所有的『怪獸』」。（Kayser, 1957: 181）他並說到，「如果契里尼（Benvenuto Cellini）希望以『怪誕』（grotesques）取代『怪獸』（monstrosities），這顯示他認爲前者具有支配性的地位。」（Kayser, 1957: 182）前述鞏固爾兄弟對於德內利收藏的描述中，亦直指其怪誕風格，一語道破神怪動物蘊含的特質。

許多學者針對怪誕風格進行美學分析與理論建構。由於怪誕風格可透過不同形式的藝術表現，因此有關怪誕風格的討論並不侷限於視覺藝術的領域。許多重要的研究多偏向文學的討論[18]，但也有部分論及視覺藝術。萊特（Thomas Wright）於 1865 年初版的研究是此一主題的先趨之作（Wright, 1968）。他指出怪誕風格顯露於醜陋與驚人的圖像，如中世紀的怪誕風格產生了滑稽性恐怖的效果。而怪誕風格並多自鬼神學中汲取幻想的主題。此外，萊特也以怪誕一詞指涉另一種型態的幻想性創作：亦即中世紀時以動物、人類或機械圖案象徵人類的邪惡、愚昧或罪惡的滑稽劇。此類作品喜用穿戴教士長袍的猴子或動物音樂家等並置性質互異的元素的手法達到喜劇中蘊含荒謬與怪誕的效果。而他也強調恐怖與醜怪亦為怪誕風格的重要成份。他表示，「怪物般的恐怖（monstrous）與怪誕的關係緊密。」（Wright, 1968: 8）

凱瑟承襲萊特的看法，認為怪誕風格中兼具戲謔與驚悚的特色。他認為，「怪誕是一種疏離世界。」（Kayser, 1957: 187）亦即原本熟悉的世界突然透過喜劇或駭人的手法變得奇異。他因此又補充表示，「怪誕是一種荒謬的遊戲。」在當中藝術家以半玩笑、半駭人的手法，挖掘生命深層的荒謬性（Kayser, 1957: 188）。

我們可以從怪誕風格的發展歷程中找出中國神怪動物在之中所占有的地位。西方最早的怪誕風格可追溯至羅馬時代的尼祿金屋（Golden House of Nero）（Wright, 1968: xxiii）。此處遺址的牆壁與天花板皆裝飾以幻想圖案的壁畫。這些包括人類與公羊的面具、半人半獸怪物、各式植物與水果、藤蔓、垂花飾、格子、結飾與弓形裝飾等在內的圖案，皆成為文藝復興時期藝術家最常引用的古代元素。尤其拉斐爾於 1515 年為梵蒂岡所設計的長廊天花板的壁畫圖案更成為日後全義大利與歐洲的畫家們的新範式（Wright, 1968）。其特徵為捲曲成螺狀的葉飾、從當中延展出來的動物或人類面容、失重且壓縮的空間、人物間不合理的比例等，呈現出活潑且詭異、幻想中帶邪惡的風格。此時的 grotesque 一詞，兼具名詞與形容詞，帶有「奇特幻想的」、「美麗且富想像力」的、「非理性的創作」等意涵（Kayser, 1957 : 21-22）。

怪誕風格因此具有打破既定秩序，混融裝飾與醜怪、奇異與荒謬、繁複與非現實的意涵。自巴洛可起，此種風格經常運用於室內裝潢與設計，而到了十八世紀，則進一步結合洛可可的輕佻與細碎，成為該時期典型的裝飾手法。而所謂的中國風尚也在當中的裝飾圖案佔有一定的份量。在十七與十八世紀時，裝飾畫家自東方圖案取得創造新圖案的靈感，

當中德國建築師 Paul Decker（1677-1713）所著之 *Grotesques* 一書首先將中國圖案引入 grotesque 的裝飾世界中（Kayser, 1957: 24）。法國建築家與室內設計師貝杭（Jean Bérain, 1640-1711）也是將中國圖案與怪異風格結合的先驅者（李明明，2001a：58）。他於十七世紀末為凡爾賽宮舉辦的「中國宴會」（collation à la chinoise）設計場景，也是將嬉鬧的猴群加入怪誕風格圖案的發明人（Impay, 1977: 79）。猴群（singerie）並於十八世紀前期由華鐸（Antoine Watteau）與雨耶（Christophe Huet）等藝術家加以發展，成為法國洛可可時代中國風尚的特色之一。在典型的猴群圖樣裡，猴子似乎成為中國人的替身，從事如打獵、釣魚或耕種等各種人類的行為（Parissian, 2004: 352）。此類設計往往具有輕快、詼諧的趣味，充滿異國情調的奇想。

1730 年前後，設計師吉爾柏（Guillebaud）開始生產融合幻想風景、植物與動物的新式中國風的圖案，並迅速為魯昂（Rouen）及那維（Nevers）等地的陶瓷工廠所模仿。自此，怪誕風格與中國風尚可說已結合完美（Belevitch-Stankevitch, 1970: 168）。

總而言之，法國中國風尚的流行中經常融合著動物圖樣，此一手法既可透過擬人化的手法傳達對於東方意象的戲謔，也可在顛覆現實世界的規範與秩序中滿足逸想的快感。此點應可說明動物圖樣在中國風尚中所扮演的角色。

若從怪誕風格思考德內利收藏包含大量神怪動物的雕刻之現象，至少有兩層意義。首先，幻想性的或是現實存在的動物圖案原本便是怪誕風格偏好的題材，亦是十七至十八世紀中國風尚與怪誕風格連結的媒介。凱瑟指出十八世紀時怪誕風格的意義部分延伸至中國風尚的流行，因為「其空間的混融、其成份具有的妖怪性本質、以及足爲特色之次序與比例之顛覆。」（Kayser, 1957: 29）其次，怪誕風格一詞本有戲謔與滑稽的意涵，而戲謔的趣味性亦為德內利收藏的特色。其辟邪、麒麟、龍等神怪動物或是現實可見的各式動物，多以褪去原始的恐怖，而添加了滑稽、令人發噱的趣味。1771 年出版之法文辭典 *Dictionnaire universel de la langue françaises* 乃如此定義怪誕風格：「象徵地說，怪誕風格意味古怪的、不自然的、奇怪的、奇特的、好笑的、可笑的、諷刺性的等等。」（Kayser, 1957: 28）趣味原本即為怪誕風格的功用之一，由此觀之，怪誕風格實為法國喜愛中國風尚背後深層的文化因素。

陸、結論

本文藉由接受理論的觀點探討法國十九世紀中後期收藏中國文物時所呈現的特定喜好之成立與成因。文章主要以法國德內利博物館以及其收藏為例，論證法國當時喜好神怪動物當可視為一種文化接受的表徵。本文強調，在文化接受的過程中，接受者本身的文化傳統有助於對收藏品產生期望，並可能進一步修正期望中不合理的部分，從而對於他文化達成新的認識與審美經驗。就神怪動物而言，辟邪、龍與麒麟等皆為存在於中西方，但卻具有不同文化意涵者。儘管本質不同，但因為型態上的類似而被視為易親近的對象。因此，對於不熟悉遠東文化的克里蒙絲與鄂珍妮皇后而言，形象鮮明並容易以自身文化語彙加以解讀的動物雕塑可說是容易入門的遠東收藏類型。

本文認為，德內利收藏的成立除了收藏家的個人主觀因素之外，當時的客觀環境亦扮

演重要角色。這之中包括當時巴黎遠東市場所流通的文物類型以及當時法國對於中國乃至遠東文物所持有的普遍性觀點。而此二者又互為因果。本文指出，彼時法國對於中國文物的興趣主要在於立體的雕塑類作品，尤其偏好陶瓷與青銅；而在造型方面，特別喜愛神怪或寫實的動物；而之所以如此喜愛此類造型則可歸因於對於中國藝術所保有之怪誕風格之觀念。本文最後論證，怪誕風格不僅是法國十七、十八世紀中國風尚所呈現的特徵之一，也仍是法國十九世紀中後期時觀看中國藝術的根本態度。

註　釋

1. 源自德國康斯坦茲學派的接受理論在文學研究的領域上將作者中心與文本中心的傳統導向讀者中心，爲既有的研究僵局提出解決的途徑。接受理論的研究包括異文化對於一部或多部作品的接受；因爲牽涉兩個文化背景的群體是以何種方式，在何種程度上達到傳播與接受的問題，因此本與文化交流相關。關於接受理論的綜合行說明，參見 Jauss, 1982；關於將接受理論運用於視覺藝術的概況與相關議題，參見 Gamboni, 1996.
2. 如威特寇爾（Rudolf Wittkower）所採取的立場。參見 Reynolds, 1989: 2.
3. 李明明（1999：124）曾如此形容德內利收藏：「材質感重，色彩豐富，具豪華氣質，亮麗卻不能脫俗，技巧複雜繁瑣。」
4. 目前有關德內利博物館最詳盡的著作爲 Lucie Prost, Jacqueline Valluy 的羅浮學院第三階段論文，但此論文未正式出版，筆者在此感謝作者允諾參閱。參 Prost & Valluy, 1975: 129.
5. 塞孥斯基氏與吉美氏的收藏分別成爲巴黎市立塞孥斯基美術館與國立吉美亞洲美術館兩間美術館的收藏基礎。參見 Maucuer, 1998 ; Jarrige, 1989.
6. 漢東方朔《海內十冊記》載道：「聚窟冊有辟邪、天鹿。」說明辟邪與天祿皆爲神獸。有人以爲雙角者稱爲辟邪，單角者稱爲天祿或角端。又有以爲清代以降製作的獨角神獸稱爲角端，說法不一。本文文後因此以辟邪統稱之。參見周南泉，1994：292。
7. 「狛犬」（Komainu）意爲異國之犬或高麗之犬。平安時代起，爲了區別「狛犬」與「獅子」，以放置於左方，開口者爲獅子，置於右方，閉口者爲狛犬。此類文物在法文裡另以 Chien de Fô 稱之。參見石田尚豐等，1987：376。
8. 對於龍之原型的研究，可歸類爲蟒蛇、鱷魚及巨蜥等不同說法。參見王東，2000：9-13。
9. 日文發音爲 Tsuba，係指區隔刀身與刀柄的扁平形金屬片。以橢圓形或圓形、鐵製爲多。其上方可飾以各種圖樣。石田尚豐等，1987：619-620。
10. 印籠爲掛於腰間用以裝藥的容器，流行於日本江户時代。一般爲分成三段至五段，扁平狀的小盒，盒的兩側以繩索貫通。繩索於盒蓋上方以圓紐（日文稱之爲緒締）扣住並得以調節長度。頂端則以根付固定並用以配於腰間。石田尚豐等，1987：56-57。
11. 鞏固爾兄弟於 1859 年 6 月 12 日的日記裡如此記載：「在查爾斯·愛德蒙處吃晚飯。有兩位出入戲劇界且略曉文學的時髦女士：馬克·傅尼耶的情婦（……）與恩那利的情婦吉賽特，她擁有一批中國怪獸的收藏。」參見 De Goncourt, 1989: 461.
12. 於百貨公司購買文物爲十九世紀晚期普遍的收藏行爲，法文稱之爲“arrivage”。參見 Prost & Valluy, 1977: 15.

13. 博蒂的收藏於 1891 年拍賣。鞏固爾兄弟的收藏也於 1897 年送交拍賣。吉樓的拍賣於 1904 年舉行，而朵爾福斯的收藏於 1912 年送交拍賣。
14. 「期望域」一詞出自哲學家波普爾（K. Popper）的著作《自然律令與理論體系》。「期望域」原本指的是在從事科學研究時，人們根據過往的經驗，對於新的實驗與觀察所抱有的期望，因此對於新的認識活動具有參照的意義與價值。堯斯將其引入文學接受，旨在說明讀者在閱讀作品前，已經具備某種審美要求與標準。參見張廷琛編，1989：34-35。
15. 赫德遜（G. F. Hudson）亦認爲，「中古時期，中國絲織品及陶瓷大量轉入伊斯蘭各國的都城；這些肯定影響了伊斯蘭藝術，轉而影響於中世紀的歐洲」。參見 Hudson, 1931: 270-271.
16. 在造型方面，中西兩方的龍皆爲多源綜合性動物。中國的龍如之前所述，兼具鷹、虎、牛、兔、馬、魚、蛇等多種動物之特徵。這些動物恰好包括三界之獸，並以令人敬畏之猛禽猛獸或與人日常生活關係密切良好的動物爲主。而西方的 dragon 卻是以毒蛇爲主要原型，另外綜合鱷魚、蝙蝠、癩蛤蟆等令人產生恐怖及嫌惡感的動物之特徵；在象徵方面，中國龍或象徵通天神權、或象徵民族精神，皆有良善之意涵。但西方的 dragon 卻爲一種具毒性的怪異動物，是醜惡與邪惡的象徵。西方藝術中常見屠龍的圖像，象徵人與自然、人與野獸的對抗關係，也象徵光明戰勝邪惡，此點亦與龍在中國奉爲瑞獸，廣受尊崇的形象完全不同；最後，龍與 dragon 分別在中西文化的地位亦有極大差異。中國龍是中國文化與中華民族主流文化的重要象徵；但 dragon 在西方文化可說是眾多惡獸之一，並未具有崇高或主導性之地位。參見王東，2000：305-321。
17. 獨角獸最早出現於舊約聖經，在歐洲傳統中，它是純潔的化身，只馴服於處女，其角具有解毒的作用。與“dragon”不同的是，獨角獸是人們獵奇收藏的對象。參見 Murray, 1904: 40-42.
18. 以 Grotesque 爲主題的專書，除了本文引用的 Kayser 與 Wright 之外，尚有如 Geoffrey Galt Harpham 與 Arthur Clayborough 的著作也是以文學爲主要研究範疇。參見 Harpham, 1982; Clayborough, 1965.

參考文獻：

王東（2000）。**中國龍的新發現**。北京：北京大學出版社。

石田尚豐等監修（1987）。**日本美術史事典**。東京：平凡社。

伊藤嘉章等（2004）。世紀の祭典。**万国博**覧会の**美術**。東京：東京国立博物館。

李明明（1999）。自 Lorraine 地區陶瓷紋飾考察中國風貌在十九世紀法國陶瓷藝術中的發展。**人文學報**，19，163-191。

李明明（2001a）。自壁毯圖繪考察中國風貌在十八世紀法國藝術中的發展。載於劉紀蕙（編），**他者之域：文化身分與再現策略**（53-87 頁）。臺北：麥田出版。

李明明（2001b）。十七世紀法國銅板插畫中的中國意象——中國風貌溯源——。**人文學報**，23，193-234。

周南泉（1994）。**古玉動物與神異獸類**。臺南：文沛美術圖書。

埃科(Umberto Eco)（1995）。他們尋找獨角獸。載於樂黛云、勒・比雄（主編），**獨角獸與龍—在尋找中西文化普遍性中的誤讀**（1-12 頁）。北京：北京大學出版社。

許愼（1963）。**說文解字**。北京：中華書局。

張廷琛編（1989）。**接受理論**。成都：四川文藝出版社。

常任俠等（譯）（1999）。**東方的文明**（原作者：R. Grousset）。北京：中華書局。

楊德山（譯）（1999）。**西方的中華帝國觀**（原作者：M. G. Mason)。北京：時事出版社。

熊得山（譯）（2002）。**西方美術東漸史**（原作者：關衛）。上海：上海書店。

劉志雄、楊靜榮（1992）。**龍與中國文化**。北京：人民出版社。

樂黛云、勒・比雄主編（1995）。**獨角獸與龍——在尋找中西文化普遍性中的誤讀**。北京：北京大學出版社。

Balzac, H. De (1966). *La Fausse Maîtresse*. Paris: Editions Club Français du Livre.

Belevitch-Stankevitch, H. (1970). *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV.* Genève: Slatkine (reprints).

Bonacosi, A. (1847). *La Chine et les Chinois*. Paris: Au Comptoir des Impremeurs-Unis.

Clayborough, A. (1965). *The Grotesque in English Literature*. Oxford: Clarendon Press.

Collection Ph. Burty. Catalogue de Peinture & Estampes japonaises (1891). Paris: Ernest Leroux.

Csikszentmihalyi, M. & Rochberg-Halton, E. (1981). *The Meaning of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.

Collection des Goncourt. Arts de l'Extrême-Orient (1897). Paris: Motteroz, Lib-Imp..

Deshayes, E. (1908). *Guide au Musée d'Ennery*. Paris: Réunion des musées nationaux.

De Goncourt, E. et J. (1989). *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Paris: Editions Robert Laffont.

Eco, U. (2002). *Histoire de la Beauté.* Paris: Flammarion.

Evett, E. (1982). *The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europe*. Michigan: UMI Research Press.

Ferrier, R. W. (ed.) (1999). *The Arts of Persia*. New Haven & London: Yale University Press.

Formanek, R. (1991). Why they collect: collectors reveal their motivations. *Journal of Social Behavior and Personality, 6*, 275-286.

Gamboni, D. (1996). Histoire de l'art et « reception » : remarques sur l'état d'une problématique, *Histoire de l'art. 35-36*, 9-14.

Harpham, G. G. (1982). *On the Grotesque. Strategies of contradiction in Art and Literature*. New Jersey: Princeton University Press.

James, W. (1985). *Psychology, Briefer Course*. University of Notre Dame Press.

Jarrige, J.-F. (1989). Du musée du Louvre au Musée Guimet. In M. Laclotte (Et al.), *Les donateurs du Louvre* (pp. 108-110). Paris: Ed. de la Réunion des musées nationaux.

Jarry, M. (1981). *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVIIe et XVIIIe siècles*. Fribourg: Office du Livre.

Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception.* Brighton, Sussex: Harvester Press.

Kayser, W. (1957). *The Grotesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press.

Michel M. (1998). Bronzes chinois antiques et archaïsants dans la collection Cernuschi. *Arts Asiatique. 53*. 39-48.

Mitchell, S. (1988). A. *Relational Concepts in Psychoanalysis: An Integration.* Mass.: Harvard University

Press.

Murray, D. (1904). *Museums. Their History and Their Use*. Glasgow: James MacLehose and Sons.

Musée national de Compiègne (1953). *Le temps des crinolines*. Paris: Editions des musées nationaux.

Ottinger, D. (2003). *Chimères*. Arles: Actes Sud.

Parissian, S. (2004). European Fantasies of Asia. In A. Jackson & A. Jaffer (Ed.), *Encounters. The meeting of Asia and Eorope 1500-1800* (pp. 348-359). London: V & A Publications.

Prost, L. & Valluy, J. (1975). *Adolphe Philippe d'Ennery – Collectionneur 1811-1899*. Paris: Mémoire de l'Ecole du Louvre.

Prost, L. & Valluy, C. (1977). Histoire d'une collection : le musée d'Ennery. *La Revue du Louvre et des musées de France*. *1*. 12-16.

Pearce, S. M. (1995). *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London: Routledge.

Reynolds, D. M. (Ed.) (1989). *Selected Lectures of Rudolf Wittkower. The Impact of Non-European Civilizations on the Art of the West*. Cambridge: Cambridge University Press.

Samoyault-Verlet C. (Et al.) (1994). *Le musée chinois de l'impératrice Eugénie*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.

Segalen, V. (1995). *Oeuvres complètes. Cycle chinois, cycle archéologique et sinologique*. Paris: Robert Laffont.

Werber, V. F. (1975). *Ko-Ji Hô-Ten. Dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois*. New York : Hacker Art Books.

Wright, T. (1968). *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*. New York: Frederick Ungar Publishing Co. (reprints).

圖 1　德內利博物館外觀

圖 2　德內利博物館之部分中國辟邪收藏

圖 3　德內利博物館之部分中國辟邪收藏

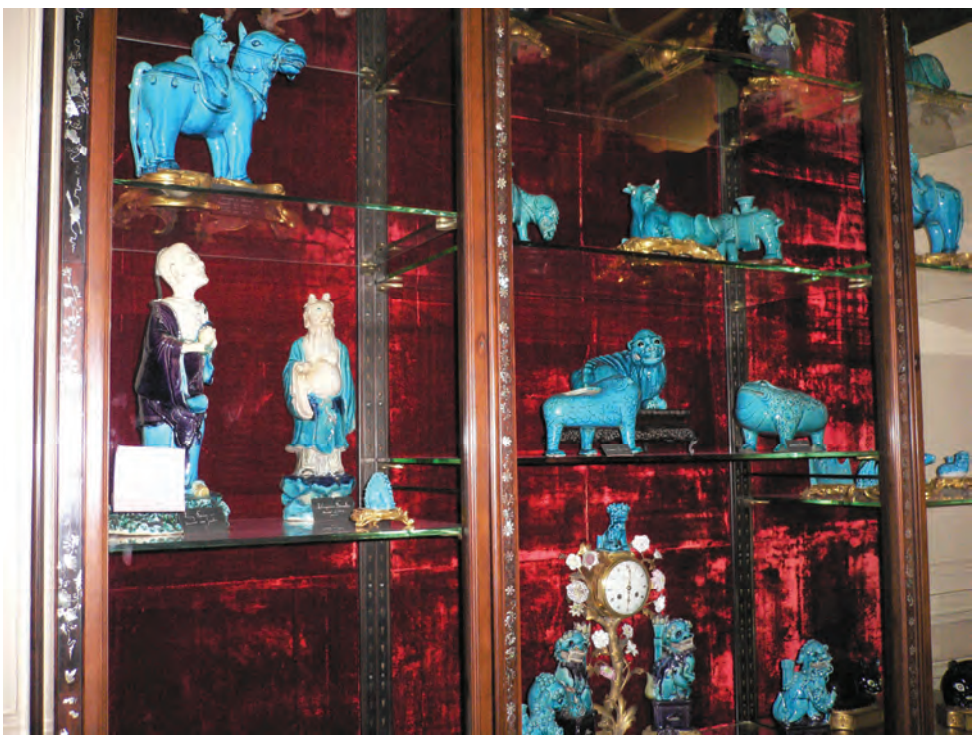


圖 4　德內利博物館之部分中國辟邪收藏

圖 5　德內利博物館之部分日本唐獅子收藏

圖 6　德內利博物館之部分日本麒麟收藏

圖 7　德內利博物館之部分動物造型收藏

圖 8　清乾隆銅胎琺瑯麒麟型熏爐，高 43 公分，鄂珍妮皇后中國博物館收藏

圖 9　清鎏金琺瑯麒麟，高 40 公分，鄂珍妮皇后中國博物館收藏

（圖 1-7 由作者攝影提供；圖 8-9 由鄂珍妮皇后中國博物館提供）

An Exploration, Focusing on the Ennery Museum Collection, of the Taste in Late Nineteenth Century France for Fantastic Animals in Chinese Art

Chang Wan-Chen

Abstract

From the perspective of cultural reception, this article explores the question of the taste in late nineteenth century France for fantastic animals in Chinese art. It takes France's Ennery Museum and its collection as its focus, and demonstrates that the liking for such phenomena was widespread at the time, rather than rare and exceptional, and that it can be seen as an outward manifestation of cultural reception.

The article first recounts the origins and development to the present day of the Ennery museum and its fantastic animal collection. It then, by means of an analysis of the market of the time for Far Eastern art and a listing of other similar collections from the period, explains how the taste for fantastic animals can be seen as a kind of cultural phenomenon. Finally, the article analyzes the origins and foundations of this cultural phenomenon, and explains how it reflects the French people's view of Chinese art as grotesque, and how such a view continued to dominate late nineteenth-century France's understanding of China.

Key words： Cultural reception, Fantastic animals, The Ennery Museum, The grotesque, Chinoiserie

Assistant Professor, Department of Arts and Design, National Hsin-Chu University of Education.

書道自然——漢唐書論「自然」之探析

徐永賢

摘　要

歷來文人書畫家，多崇道尚藝，由藝入道，妙契自然，顯然受到老莊思想中「自然」母題之影響，成爲極重要的思想基礎。

先秦時期，老子明確地提出「自然」的概念，以哲學思維說明大自然，深刻闡明了宇宙本體存在的狀態與天地萬物形成的過程，莊子承襲其思想，至魏晉南北朝，「自然」一詞從哲學概念漸漸濡化成具美學涵蘊，就書法範疇而論，契入自然，濡化爲書道。

此文係以「自然」爲母題，分別從漢朝蔡邕（133-192 年）至唐朝陸羽（733-804 年）六百多年來書論逐一作系統論證，就多面向視野歸納、概括衍化出：取象譬意、心手妙契、無爲創作、審美特質、評騭品第及先天資質等之論述。

關鍵字：自然、書道、心手妙契、無爲創作、評騭品第、先天資質

徐永賢現爲國立臺灣藝術大學古蹟藝術修護系兼任講師

前 言

中國古代思想家關於人與自然的對應關係看法，其中最具代表性有：

一是以董仲舒的「天人感應」為代表，他將陰陽家的思想體系，結合五行學說，附會了君王政治，將天看作是有意志、有思想情感的神祕主義者，天能主宰人的生死禍福，人只能聽天由命。

二是以孟子、陸九淵等為代表，主張「萬物皆備於我」、「吾心便是宇宙」，將天合一於人的心中。

三是以老莊道家學派為代表，主張「人法地、地法天，天法道，道法自然」的自然無為，王充更進一步指出「夫天道，自然也，無為」。(《論衡第十四卷・譴告篇》)，帶有無目的，無意志思維。

「自然」一詞，老子創之，莊子應之，初為哲學思維，經漫長相應濡化，終衍為美學命題。古代書畫創作文獻提及「自然」的概念及論述，可謂紛紛籍籍，然而其所言「自然」不外乎指自然萬物，更直指自然無為的意涵，從思想淵源上溯，可看出老莊「道法自然」母題影響下，使之崇尚自然，合天地陰陽之道為美，展延了多元書畫美學底蘊。

此文係以「自然」為母題，分別就漢之蔡邕（133-192 年）至唐陸羽（733-804 年）六百多年來書論作系統論證，認為「自然」往往指能通乎天地之道，成為因果關係之媒介，就多面向視野歸納、概括出衍化：取象譬意、心手妙契、無為創作、審美特質、評騭品第及先天資質等之論述。

又陰陽美學中對舉範疇論述，長遠以來一直影響到東方傳統藝術，包括書法的創作思維；如果只論述道家思想對書法藝術之影響，其實是片面的，就史的角度審視之，儒家思維中帶有功利色彩之目的性，使之館閣體大盛；佛家禪宗思想中帶有出世的非目的性之觀念，與道家極為相近；惟本文論述自然命題，儒佛二家不列入論述中。

壹、自然的看法

大自然在騷人墨客筆下，是千變萬幻，莫知所窮，除了描述了美景的客觀世界之外，還須超越，達到象外之象，景外之景，以呈現出多樣性的審美趣味，如雄渾、或纖穠、或勁健、或委曲，……等等妙想。

所謂自然，應指天然存在，或自然而然，但因其形態與標準的概念上，及內涵上大體可歸納如下：

一、客觀界的自然

指非人為的，自然而然地存在，或因自然法則脈動之形成，而具天地萬物之美，例如梁劉勰（約西元 465-約 532）的《文心雕龍・原道》最具經典：

> 文之爲德也大矣，與天地並生者何哉？夫玄黃色雜，方圓體分，日月疊璧，以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形；此蓋道之文也。仰觀吐曜，俯察含章，高卑定位，故兩儀既生矣。惟人參之，性靈所鍾，是謂三才；爲五行之秀，實天地之心。心生而言立，

> 言立而文明，自然之道也。傍及萬品，動植皆文：龍鳳以藻繪呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；雲霞雕色，有逾畫工之妙；草木賁華，無待錦匠之奇；夫豈外飾？蓋自然耳（梁朝劉勰・《文心雕龍原道篇》）。

他的意思是說，天地萬物充分地體現出其種類一般屬性及具典型性之文采，均由「自然之道」產生的，毋需「外飾」；此一論述張彥遠觀點與劉勰是相當一致地，張彥遠說：

> 夫陰陽陶蒸，萬象錯布，玄化無言，神工獨運，草木敷榮，不待丹綠之彩；雲霄飄揚，不待鉛粉而白，山不待空青而翠，鳳不待五色而綷。（唐代張彥遠・《歷代名畫記》）

也認為，天地萬物自然而然的存在或脈動，勝過人工雕飾文采，本是美不勝收的，萬物的發生與消滅，均不過是風行水上，自然成文罷了，一切自然現象，都只是那些與該現象有關的事物屬性所造成的，不因某事或某人而呈現出具個別的意義。在宇宙中所存在常道，代表的是現象之間穩定關係的一個重要概念—穩定關係往往遵循某一法則，體現出一種必然性。

二、老莊哲學體系下之思考

老莊思想提供了東方美學中「自然」概念內涵最重要的思想基礎。在先秦時期，老子明確地提出「自然」的概念，並深刻的闡明，莊子承襲其思想。在中國思想史上，「自然」一詞，從哲學概念濡化為美學術語。

人們對於宇宙運行，四季循環，及一切自然現象，於脫離原始巫術宗教文化後，便不再盲目將自然現象歸之於神，進而參悟出人與大自然間契妙關係——「人法地、地法天、天法道、道法自然」（《老子・二十五章》）之自然法則，此亦說明了宇宙本體存在的狀態與天地萬物形成的過程，「道」本身即是「自然」狀態，是種自然之理亦是自然法則，老子用哲學思維方式去說明自然界，使人們逐漸擺脫對大自然的無知與恐懼，使之從原始宗教之蒙昧時代走向最初的科學，建立了自身文明的指標。

老子又進一步的延申，認為「自然」就是自然無為之意。他說：

> 道生之，德畜之，物形之，勢成之。是以萬物莫不尊道而貴德。道之尊，德之貴，夫莫之命而常自然。故道生之，德畜之，長之育之，成之熟之，養之覆之。生而不有，爲而不恃，長而不宰，是謂玄德。（《老子・第二十五章》）

天地萬物這種自然無為的滋長本源於「道」，這是對宇宙本體存在於「無為」狀態及過程的一種闡釋。

老子提出「道法自然」的命題，「天道自然」思想則在《莊子》一書中可得到充份的論證，並進一步延伸，認為天地萬物既效法於「道」的自然無為，同時亦體現出其狀態：

> 天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。聖人者，原天地之美而達萬物之理。是故至人無爲，大聖不作，觀於天地之謂也。（《莊子・知北遊》）

認為大自然處於虛靜之狀態。

老莊哲學視「道」為宇宙本體最高範疇，認為天地萬物生成係因氣化過程體現出來；王充則進一步認為「元氣」是宇宙萬物的本源，萬物皆由「元氣」所構成，認為：

> 萬物之生，皆稟元氣。〈《論衡第二十三卷・言毒篇》〉

將「元氣」視為宇宙本體最為具體之說明，將「自然」與其「元氣」說連結，定調為自然事物本身，視「元氣」等同天地之自然萬物，指出「氣」創造萬物是無意志，無目的，而是充滿自然無為的過程，不過是「施氣」狀態之不同，認為：

> 天之動行也，施氣也，體動氣乃出，物乃生矣。……天動不欲以生物，而物自生，此則自然也。施氣不欲爲物，而物自爲，此則無爲也。謂天自然無爲者何？氣也。恬澹無欲，無爲無事者也。(《論衡第十八卷・自然篇》)

王充並認為『氣』之存在是處於『恬澹無欲，無為無事』狀態，進一步詮釋了老子「道法自然」論述，擴之其「元氣自然」論，不僅具有自然無為之義，亦具有自然事物之意涵，揭櫫了兩漢對於自然觀之思想主流，其思維體系的濡化，風行所及至魏晉南北朝文人對於自然美之怡悅與關注，使如竹林七賢之游、蘭亭之會等諸類文人思維與活動，蔚為風尚，其歷史現象之風神俊朗審美意識，引發來者嚮往及冥思，開啟了魏晉玄學及書畫美學中自然觀發展體系與影響。

至魏晉南北朝玄學，將此一論述往更加豐富地、明確地將「自然」概念回歸於自然事物本身，取得此方面成就首推郭象，他說：

> 天者，自然之謂也。(郭象《莊子・大宗師注》)

亦云：

> 天地者，萬物之總名也。天地以萬物爲體，而萬物必以自然爲正。自然者，不爲而自然者也。(郭象《莊子・逍遙游注》)

他代表了體現出魏晉玄學從老莊與王充哲學中發展出來的自然觀，即是要求應直接面對自然萬物，從靜觀中去感悟造化玄理與周行不殆的生機，代表了魏晉南北朝自然觀之審美傾向。

老子認為天地即是天道自然，是無私、無欲、無情，不具思維，天地與人不相涉；然而魏晉玄學自然觀，不僅將自然萬物視為思維、靜觀的對象，亦視為情感灌注與投射之對象，王弼所論：

> 聖人達自然之性，暢萬物之情」(王弼《老子注・二十九章》)

可視為指標性主體論述，嵇康也提出「通物情」之論述：

> 審貴賤而通物情。物情順通，故大道無違。(嵇康《嵇中散集》卷六・〈釋私論〉)

所謂「萬物之情」、「物情」並非指自然界事物本身屬性，而是指涉了人之主觀情感對於自然萬物情感投射，進而天與人相互間情感交融；此雖非論述審美議題，但亦可視為與書道內涵相通或轉化之命題延伸。

劉勰在《文心雕龍》卷二・〈明詩第六〉云：

人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。

情感取向價值，進而衍繹要求藝術創作者精神與自然同化，除卻斧鑿痕，進而達到渾然天成之化境，其意義可視為在魏晉玄學自然觀之影響與導引下，視客觀世界為一種直觀之對象，成為審美觀照的對象，進而轉化成審美觀之體系。

魏晉玄學以延續老莊思想為特徵，其感悟道家天地觀，遂與書法搭架接通，對於自然物象之感通與聯想超越了任一時期，成為當時文人士大夫普遍的審美意識與情懷。

貳、書道的本體

「書道」一詞，國人多誤解為東洋文化產物，「書法」自有其論述範疇，如結體、用筆、佈白等等之要求，「術」之成熟，自然成「道」，「書道」追求自然，與宇宙本源、人生哲學相聯繫，無論心境上的修煉抑或天授，均淨化、深化與昇華書家情感，在書法創作心理、過程、品評標準上產生了極大的影響，它匯成了全人類重要文化遺產，無論時代遞變、科技提昇，不變的是對「道法自然」哲理體現。

老莊之「道法自然」命題，無疑地在中國書畫美學史上具有十分重要的指標意義，特別是「自然」概念的提出，建立了一個很高的美學標準；雖然道家很少論及藝術創作的問題，但其思想體系卻對後世影響甚鉅，其中非功利、無目的性特質，與書法藝術的純粹性審美趣味是吻合的。「無為」無疑地是「書法」提昇至「書道」的中介—反對違反自然律動，或作意為之，歷代對於由藝入道之論述，不勝枚舉，均不離天賦、心靈意識及功能等範疇，如《莊子》中庖丁為文惠君解牛，其奏刀莫不中音，深獲文惠君讚許，庖丁釋曰：

臣之所好者，道也，進乎技矣。

強調了由藝入道，技巧熟稔，出入自然的重要性。又晉衛夫人之《筆陣圖》曰：

近代以來，殊不師古，而緣情棄道，才記姓名，或學不該贍，聞見又寡，致使成功不就，虛費精神，自非通靈感物，不可與談斯道矣。

強調了能夠通曉神靈，感化他物之人，才可與之談論，又曰：

臣之所好者，道也，進乎技矣。

強調了由藝入道，技巧熟稔，出入自然的重要性。又晉衛夫人之《筆陣圖》曰：

近代以來，殊不師古，而緣情棄道，才記姓名，或學不該贍，聞見又寡，致使成功不就，虛費精神，自非通靈感物，不可與談斯道矣。

強調了能夠通曉神靈，感化他物之人，才可與之談論，又曰：

然心存委曲，每爲一字，各象其形，斯造妙矣，書道畢矣。

直指創作之前須用心思考與體悟萬物與字形間之玄妙之處;又如晉王羲之《記白雲先生書訣》（傳）：

書之氣，必達乎道，同混元之理。

強調了書藝審美特質，通乎了天地之道；王羲之《書論》（傳）亦云：

夫書者，玄妙之伎也，若非通人志士，學無及之。

說明了學識志向關乎書法玄奧之處；又如南朝王僧虔《筆意贊》曰：

書之妙道，神彩爲上，形質次之，兼之者方可紹於古人。

認為『神彩』具有超越形象之形與質的一种內在精神，是人的神情与大自然契妙合一的產物。

六朝書家已將自然法則之道，連結於書法創作中，直至唐之論述內容更為豐碩，再如唐虞世南之《筆髓論》亦云：

故知書道玄妙，必資神遇，不可以力求也。

認為書道玄妙之處在於個人之天賦及性靈展現；如張懷瓘《書斷》指出：

文章之爲用，必假乎書，書之爲徵，期合乎道。

說明書與道之聯結關係，其《文字論》又言：

闡『典』、『墳』之大猷，成國家之盛業者，莫近乎書。其後能者，加之以玄妙，故有翰墨之道生焉。

指出書之玄妙之處。

大道玄妙，隱晦難明，「書道」，既名曰『道』，自是指對大自然之體悟，本乎天地之心的哲學思考，其玄妙之處在行無為之事，顯而易見，受老莊思維體系延伸所至，以書寫文字作為創作手段，藉以抒發個人性靈，怡情養性，自然流露出自身情性、趣味及對萬物觀照，從而獲得自身的滿足。

書法藝術自有其屬性，其規律經後代書家實踐、詮釋，體悟出與自然之道緊密結合與相通，於受到老莊思想影響所及，將此一自然觀延申至藝術創作與品評，此雖出自人工所為，但能去欲意，除卻斧鑿痕，自然而然生動地表現天地萬物內在生命與律動，換言之就是效法「自然之道」，「自然」與書道間之關係確切，可謂了然。張懷瓘稱許書道玄妙，亦說明了以「深意」為本體之論述，卻又惚恍，豈是『常情』、『世智』所能言喻，故貴以神會，他說：

夫翰墨及文章至妙者，皆有深意以見其志；……；若心悟精微，圖古今於掌握。玄妙之意，出於物類之表；幽深之理，伏於杳冥之間；豈常情之所能言，世智之所能測。非有獨聞之聽，獨見之明，不可議無聲之音，無形之相。（張懷瓘《書斷》）

其中「無聲之音，無形之相」並貼切地表達出道的幽微及特徵，張懷瓘建構通乎道論述，並將道之本體延伸至書法本體，強調書法線性之律動與變化，創造出沒有物象之造形，呼應了深層文化母題，亦如老子所云：「大音希聲，大象無形」，書道之議，進化至此，標竿確立。

參、書道美學的自然觀

老莊哲學中，並無以某種具體藝術作為論述對象，但後人對其「道法自然」之詮釋，於後世之書畫美學及創作意欲卻產生極為重要指標及理論基礎，進而演進為審美特質與品評標準。

我們看到許多歷代書法創作者，幾乎均會提及「自然」這個概念，並藉著藝術創作的焠煉，轉化為欲達人生境界之修持。如東漢蔡邕《九勢》中「書肇於自然」；南朝蕭衍在《答陶隱居論書》中認為書寫之際要「任意所之，自然之理也」；唐代李世民在《指意》中，認為書法創作要「思與神會，同乎自然」；唐代的孫過庭在《書譜》中論及創作要「同自然之妙有」；唐代張懷瓘在《書議》中要求「同自然之功」……等等，衍生出多面向的詮釋論點。

「自然」命題為書史發展理念重要範疇，為在意涵上更為明確，筆者粗概分述如下：

一、取象喻意

指書法創作本於自然，效法天地，取法造化，正如張懷瓘詮釋了文字與自然萬物構成關係，即天地人間文理與自然一致性，他說：

> 字之與書，理亦歸一。（張懷瓘《文字論》）

又云：

> 日月星辰，天之文也；五嶽四瀆，地之文也；城闕朝儀，人之文也。（張懷瓘《文字論》）

在張懷瓘看來，自然萬物所產生之文采，成了文字創造根源。

就大自然與文字創造本原間關係，從自然象形過渡至字形產生認為「得之自然」，他說：

> 得之自然，備其文理，象形之屬，則謂之文；因而滋蔓，母子相生，形聲、會意之屬，則謂之字。〈張懷瓘《書斷》〉

自然萬物衍化出各種文采，進化文采之外象的「字」；然而張懷瓘之論述仍帶有東漢以來，對於文字創造緯讖意味思維，如「頡首四目，通於神明」（張懷瓘《書斷》），李嗣真之論：「昔倉頡造書，天雨粟，鬼夜哭，亦有感矣。」（李嗣真《後書品》）亦若是，張懷瓘進一步指出書法與自然間構成關聯：

> 形見曰象，書者法象也。（張懷瓘《六體書論》）

觀物取象，以自然意象來譬喻說明，得以周延伸展，取象攫意，以盡其情意，並提出了「意象」命題：

> 僕今所制，不師古法，探文墨之妙有，索萬物之元精，……，或若擒虎豹，有強梁挐攫之形；執蛟螭，見蚴蟉盤旋之勢。探彼意象，入此規模，忽若電飛，或疑星墜。……（張懷瓘《文字論》）

「意象」成了書法作品的審美主體，為自然之「象」及我心之「意」統合。自然之象論述，自有其歷史底蘊意涵，所謂：

在天成象，在地成形，天垂象，見吉凶，見乃謂之象，形乃謂之器。(《周易・繫辭上・第一章》)

是故「象」代表宇宙事物運行脈動，成為深植古代天人合一思維的中介，故而文字（形）創立之功能在於闡述及記錄運行脈動現象。文字（形）進化是依循漸進地歸於簡化、概括、抽象化體現出事物綜合屬性；而書法創作，藉自然界中富於律動美感事物來比擬與賦予，以說明書法美感傳達依附於人們共同的視覺或心理經驗，其線性節奏化之表徵，體現出心靈與造化間的融合，與對宇宙及人生的理解與欲意。

那麼我們來看蔡邕書論中的『象』指涉對象，他明確指出：

爲書之體，須入其形。(蔡邕《筆論》)

卦象文化底蘊是「近取諸身」、「遠取諸物」但非表面移植，亦非摹擬再現之形，而是意匠經營體現出自然物之象意符號，書之點畫的審美趣味雖為於外在客觀世界的模仿、提煉而再表現成書藝，但作為書法藝術創作者須有自身獨特的審美意識，才得以建立個人特有書法生命意象世界。

另外張懷瓘提出「書者法象」論述，他說：

臣聞形見曰象，書者法象也。心不能妙探於物，墨不能曲盡於心，慮以圖之，勢以生之，氣以和之，神以肅之，合而裁成，隨變所適，法本無體，貴乎會通。(張懷瓘《六體書論》)

此時『書』與『象』契合通之，強化書法特質，正謂『慮以圖之，勢以生之，氣以和之，神以肅之，合而裁成』並非依類象形的文字；另一方面要求創作時能『隨變所適』，才能超越法之束縛，況乎『法本無體』，故貴在能『會通』，意指書法成之係因自然萬物之『勢』、『氣』及『神』融之於書，『會通』於自然。

（一）蔡邕──「書肇於自然」

蔡邕具道家消遙出世，追求心靈自由思維。其書法美學論述對象為東漢時代所流行之篆書、隸書，亦包括草書，故《九勢》最具代表其書法美學特質及思想，進一步地將結體、用筆歸納其中，極具書學史意義。

書論論述「自然」，首見於此，認為創作者應取法大自然，表現各種生動 、美好的物象，強調了書法藝術應講求形象之美，他說：

夫書肇於自然，自然既生，陰陽生焉；陰陽既生，形勢出矣。(蔡邕《九勢》)

揭示了書法美的哲學本源及書法創作對道的遵循，認為其本質在於體現出宇宙萬物運行脈動，將書法藝術與宇宙本體關係緊密結合，直指文字與與自然間之聯繫性。

蔡邕以古代樸素二元唯物論─陰與陽，揭示書法起源，闡述書法本質，建構書法美學體系基礎，認為「自然」係指天地間自然而然存在的文采，經由萬物觀照，得以掌握生命規律，使成為形體與態勢之本原，呼應了許慎「仰則觀象於天，俯則觀法於，……，近取諸身，遠

取諸物。」(許慎《說文解字序》)論述。

蔡邕「自然」論述不僅指涉了天地萬物型態現象，也闡述了「陰陽」關係及互動相生特質，在「陰陽既生」時，則互根互用，故能「形勢出矣」。

蔡邕認為書法藝術陰陽、形勢之相輔相成關係——「形勢」既產生於陰陽二氣並生生不息運動，自然而然會產生「力」，正映帶呼應「藏頭護尾，力在字中」，力之生命猶如人之精神，說明了蔡邕以書法技法連結了宇宙本體之陰陽體系。

「形勢」一詞，本乎陰陽體系論述，外之靜者——形、內之動者——勢，故能多樣性寓變化於統一之中，進而衍生九種筆勢，其「九勢」論述具體而微，言之有物，自謂「得之雖無師授，亦能妙合古人」〈蔡邕《九勢》〉，對後世的書法理論發展可謂深遠。

蔡邕應深受王充所提的「元氣自然論」的影響，將陰陽體系導引入書法論述範疇，重新賦予「自然」新內涵。

首先來論及王充「元氣自然論」，源自於先秦哲學中本體論及宇宙論，他吸收了《周易》、《老子》及元氣說，形成了自已的自然觀，我們可在王充《論衡》一文中，可窺探出對天地、自然、萬物等論述中看到蔡邕深受其影響，王充曰：

> 夫天地合氣，人偶自生也，猶夫婦合氣，子則自生也。(《論衡第三卷・物勢篇》)
> 天地，合氣之自然也。(《論衡第十一卷・談天篇》)
> 夫天道，自然也，無爲。(《論衡第十四卷・譴告篇》)
> 天地合氣，萬物自生。(《論衡第十八卷・自然篇》)
> 天覆於上，地偃於下，下氣蒸上，上氣降下，萬物自生其中間矣。(《論衡第十八卷・自然篇》)
> 陽氣自出，物自生長；陰氣自起，物自成藏。(《論衡第十八卷・自然篇》)

以上節錄可看出王充將天地萬物變化過程，視為無意志，無目的之運轉。

蔡邕轉化王充「元氣自然論」成為其美學體系上的樸素二元論，其論述之《九勢》用辭語彙受其影響，其本原之論—為「自然之道」之延伸，此種契合，應是整個時代背景所展延下來的。

蔡邕以「陰陽」對舉概念說明變化及流布，藉以認識大自然、解釋自然現象和探求自然規律，這與當時董仲舒繼承了殷周以來帶有緯讖的天命說、天人感應的天道觀、戰國以來的陰陽五行學說及王充《論衡》針對董仲舒的反動有重大的關連性。

《九勢》文中，除了「陰陽」一詞之外，還有「來、止」、「上、下」、「覆、承」、「左、右」、「出、入」等等均突顯「負陰而抱陽」(老子《道德經》)之抽象思維特質。

蔡邕在其《筆論》中以譬喻方式論書，為重要特質之一，其論述創作心理、創作過程及審美特質，《九勢》則包含了書法藝術形式、結構、「形勢」特點與用筆方法，他說：

> 書之體，須入其形，若坐若行，若飛若動，若往若來，若愁若喜，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月，縱橫有可象者，方得謂之書矣。

「形勢」與自然譬喻之契合，亦有以具體物之名論述——「水、火」、「雲、霧」及「日、月」等等來描述那「若坐」、「若行」、「若飛」、「若動」、「若往」、「若來」、「若臥」、「若起」之「勢」；

另外亦以「若蟲食木葉」、「利劍長戈」及「強弓硬矢」等之自然譬喻來說明筆勢之「力」，與自然意象間內在連繫，蔡邕不只揭示了書法美學哲學底蘊，也闡揚了漢字結構本身所蘊含的美感。

基本上，蔡邕「書肇自然」延續了崔瑗《草書勢》的「觀其法象」、許慎的《說文解字》的「依類象形」，均以大自然形象來譬喻篆書型態之美，結合陰陽體系加以闡述，提升至書道高厚度哲理，影響了魏晉南北朝的書論以「韻」、「意」、「神」為中心的書藝美學。

（二）孫過庭──「同自然之妙有」

唐垂拱年間書法家、書學理論家。他所撰寫的《書譜》是書法史上著名的書學論著。他的思想受到虞世南書學、老莊哲學和魏晉玄學如郭象等人的影響，亦受儒家中和之美的影響。《書譜》以駢文文體寫成，體現了陰陽體系中對舉範疇的變易特質，有關「自然」之論述如下：

> 觀乎懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之資，鸞舞蛇驚之態，絕岸頹峰之勢，臨危據槁之形。或重若崩雲，或輕若蟬翼；導之則泉注，頓之則山安；纖纖乎似初月之出天涯，落落乎猶眾星之列河漢；同自然之妙有，非力運之能成。信可謂智巧兼優，心手雙暢，翰不虛動，下必有由。（孫過庭《書譜》）

以形象化的描述具體形象及動物之情性意態，傳達出以意象符號來闡述書法特質：以「懸針」來比喻用筆之挺拔、以「垂露」來形容用筆之圓潤、以「奔雷墜石」來要求下筆力度以呈現出奇崛之勢、以「鴻飛獸駭」、「鸞舞蛇驚」來形容字形的奇偉多變、以「絕岸頹峰」、「臨橋據槁」來比喻結體之欹側錯讓與章法的佈白、以「崩雲」、「蟬翼」來形容用筆之剛柔輕重、以「泉注」、「山安」來比擬墨法與筆法之流暢沉著。

正顯示出，孫過庭將自然形態導注於書法的抽象來作為書法藝術，在他看來，創作者需以萬物造化來涵養心性，透過自然的型態以造就自身的內蘊，即可表現出「異」、「奇」、「資」、「態」、「勢」、「形」等之「妙有」。

孫過庭不以浮面式的「應物象形」來對自然形象簡單摹擬物象或具繪製性的書寫，對照於蔡邕「書肇自然」之論述，具進化意義，亦為對蔡邕的「縱橫有可象者，方得謂之書矣。」（《筆論》）之論述，更進一步提昇，與更為細膩的詮釋，如「異」、「奇」、「資」、「態」、「勢」及「形」感悟神會的再表現，正所謂「情動形言，取會風騷；陽舒陰慘，本乎天地之心」（《書譜》）之意。

他所提出「同自然之妙有」之美學命題，就是要求創作者應以天地造化之物相參契合，深入觀照造化規律與法則，並超越事物本身，攝錄自然形象轉化為意象，將意象滲化於揮筆創作過程中，即可自然形成點畫體勢，直入「妙有」之體悟，才能得以提昇，體現出書法藝術的神情意趣。

（三）張懷瓘──「自然機發」

《書斷》三卷，最為代表張懷瓘在書法批評上的創新局面，在《書斷中》以〝神、妙、能〞三品取代了梁朝庾肩吾創下的九品批評方式，每品各以體分，凡神品二十五人、妙品九

十八人、能品一百七十人。其中在『神品』與『妙品』中均述及了「自然」，成了品評標準。『神品』中論及史籀與張芝，「自然」成了品第意涵；而在『妙品』中述及嵇康，成了無為意涵。《書斷》中卷『神品』中論述了「自然」，他說：

> 殆籀以爲聖跡湮滅，失其眞本，今所傳者才仿佛而已，故損益而廣之，或同或異，謂之爲篆，名曰『史書』。加之銛利鉤殺，自然機發，信爲篆文之權輿，非至精熟能與於此，窮物合數，變類相召，因而以化成天下也。

篆書初始在周宣王之時，為能教化衍成於天下，損益增減，依附異同，在精妙絕倫的熟稔技巧下，形成流暢而刺銳筆勢，自然如機發直矢一樣迅捷。「自然」在此處指書史字體變遷之自然形成之意。

（四）陸羽——「一一自然」

陸羽《懷素列傳》中釋懷素與顏真卿論草書對話中，藉客觀自然物象譬喻書法筆力，提出「一一自然」含蘊「夏雲多奇峰」、「飛鳥出林」及「驚蛇入草」品評論述；亦含「坼壁之路」及「屋漏痕」筆力論述，十分具書史美學指標性命題，其曰：

> 吾觀夏雲多奇峰，輒常師之，其痛快處如飛鳥出林，驚蛇入草。又遇坼壁之路，一一自然。」眞卿曰：「何如屋漏痕？」素起，握公手曰：「得之矣。」(《釋懷素與顏眞卿論草書》)

書法創作除師承傳授外，亦應仰觀俯察，體悟天地萬物間之體勢與神韻。

懷素對自然之「勢」的深刻感悟，從「夏雲多奇峰」、「飛鳥出林」及「驚蛇入草」等草書美學命題筆力之論述，均屬師法自然，取象譬意，以體悟造化之質。

「夏雲多奇峰」以夏雲譬喻，因風而流變無常，懷素觀察其變幻之勢，妙悟於草書創作，以萬變不離其理，起筆、收筆逆入疾速，如「飛鳥入林」、「驚蛇入草」；並以「坼壁之路」用筆絲牽，如泥牆坼裂，無巧佈置之態，又以「屋漏痕」譬喻中鋒行筆不輕率直落而下，如屋漏雨痕，才能『一一自然』，呼應郭象所云「凡物云云，皆自爾耳」(《莊子內篇・齊物論第二》)。

蔡邕、孫過庭等人以自然物來形容比喻書法筆勢，主軸在於筆力之說明；陸羽則放置於自然美之形容，兩者間仍帶有創作主體與自然界客觀融合本質。

傳法精義，立言、文字均難以詮盡，以辭喻象，以曉其意，其終極目的在於渾然天成，體現自然。

二、心手妙契

係指創作時構思筆墨點畫、結構章法，落筆之頃，不容深思，憑積累創作經驗，一揮而就，換言之，手之書寫技巧經由不斷訓練，使創作經驗得以不斷重複，並導致心理結構不斷地建構及隨之調整，構成了書家知覺作品的內部依據，進而在創作者之心智與創作技巧達到精熟、達情、自由的狀態，達到心之所思，手能從之，自能心閑手敏，意至筆隨，即能不待思慮而工，揮灑自如，出於自然，無斧鑿作意，且不失法度，情感與表現形式達到契合關係。

隨著書論演化，歷來對於心手對應關係論述，十分可觀，如「心不厭精，手不忘熟」、「心不疑手，手不疑筆」、「心手相暢」、「心手相應」、「心手相忘」、「心生於手」、「心動手均」、「心有疏密，手有巧拙」、「心忘於手，手忘於書」、「心能轉腕，手能轉筆」、……等等，可謂均不脫離對於心、手間協調與契合，及對於創作技巧的精熟與把握。

虞世南指出筆法律動皆源於得之於心而應之於手，具體地說即是筆法之遲速虛實達到嫻熟老練，熟稔在手及心理狀態處於恬淡、沖和境地之時，才能使之兩者妙契，達到心手相忘境地，他說：

> 遲速虛實，若輪扁斫輪，不疾不徐，得之於心，應之於手，口所不能言也。拂掠輕重，若浮雲蔽於晴天；波撇勾截，若微風搖於碧海。氣如奔馬，亦如朵鈞，輕重出於心，而妙用應乎手。（虞世南《筆髓論・釋眞》）

王僧虔對於心手論述則著重於「心」之於「筆」及「手」之於「書」論述，強調「心手相忘」境地，他說：

> 書之妙道，神彩为上，形質次之，兼之者方可绍於古人。以斯言之，豈易多得？必使心忘於筆，手忘於書，心手達情，書不妄想，是谓求之不得，考之即彰。（《筆意贊》）

心手相忘使神彩及形質兼得，書寫過程中心理不妄想，澄其心志，自能體現出創作主體的精神個性和情感狀態，進乎書道妙境。

（一）孫過庭——「自然容與徘徊」

孫過庭在《書譜》中「自然」共用兩次，其中一次則闡述了「自然」與人為技巧的對應關係，提出「心」、「手」統合論述，要求能遵循法度且不拘泥於法度，能「泯規於方圓」〈《書譜》〉使之能從容不迫，安閑適意之境地，抒發個人性靈，達到酣暢意適境地，體現自然與自由狀態，此之「自然」係指建立在技巧的精熟，不待思慮，從容而就基礎上，他說：

> 心不厭精，手不忘熟。若運用盡於精熟，規矩闇於胸襟，自然容與徘徊，意先筆後，瀟灑流落，翰逸神飛。亦猶弘羊之心，預乎無際；庖丁之目，不見全牛。（《書譜》）

此段論述包含了心手相應關聯性，及創作過程心境自在，所謂「五合交臻，神融筆暢」創作者之神采與精神的融和，才得以『筆暢』，換言之，要求能達到心手雙暢，心手契合的境地，所謂「心手雙暢」、「心手會歸」、「心不厭精，手不忘熟」、「心悟手從」及「無間心手」之際，勤學通變，意在筆先，興到之時，筆勢自然流露。

（二）張懷瓘——「合於自然」

張懷瓘論述「合於自然」係於贊歎張芝創今草及其成就，認為張芝草書『急就章』，筆勢皆一筆而成，與自然契合，變化至極，其曰：

> 張芝字伯英，敦煌人……。又創爲今草，天縱穎異，率意超曠，無惜是非。若清澗長源，流而無限，縈回崖谷，任於造化，至於蛟龍駭獸奔騰拿攫之勢，心手隨變，窈冥而不知其所如，是謂達節也已。精熟神妙，冠絕古今，則百世不易之法式，……，其草書『急就章』，字皆一筆而成，合於自然，可謂變化至極。（《書斷》）

張懷瓘認為張伯英書法創作達於純熟，心手隨變，不待思慮，能超越乎常規又能達其義理，純任造化境地—『合於自然』，此歸於張氏之天資穎悟，暢懷曠達，純任穎拔，無是無非，不作褒貶，故其草書體勢不斷，或抑筆斷意連，其神、氣皆能一脈相連，呈現自然高妙的境地，如清澗般地縈迴千里，復歸崖谷，任於自然法則，又能『達節』，不違常規而又合乎法度。

三、無為心理

指書法創作出自書家內心，感通外物，超越物象，剎時石破天驚，電光火石般地參悟，產生靈感，發而為書，表現天人相參，無為契合。

《老子》的「致虛極，守靜篤」,『虛靜』為自然的本體，道之本性，認為『虛靜』成了書家感通外物的媒介，莊子作了最為貼切說明，其曰：

> 夫虛靜恬淡，寂漠無爲者，萬物之本也。（《莊子卷五中 第十三 天道》）

而『恬淡』，對物欲雜念而言，是物我兩忘的態度。

『恬淡』指創造主體的精神或心靈，擺脫了物役，處於虛靜創狀態；而『寂寞』則為澄心甘於空明的精神狀態。藝術家的靈感才思，往往就醞釀和積累於虛心靜神之中。『無為』，既是對『虛靜』狀態主軸，亦為順應自然脈動，亦如《文心雕龍‧明詩》所云「人稟七情，應物斯感，莫非自然」，靈感係由人之情性修為中處於虛靜狀態，偶合於外物之際，所積累而成，劉勰妥貼論述，莫過於此。

指書家創作過程中無為創作心理狀態，往往指不經過複雜智識的邏輯思維過程（非自覺、無意識），而是直接切入認知的思維活動，以不循慣常思維或邏輯法則直入創作過程中。

創作無為心理境地，並非毫無依據，或可一蹴而就，其實它與創作技巧的熟稔、豐富的創作經驗，更重要的是要能長期從事創作活動。

創作時之無為心理特徵，亦有帶有儒道家思維特質，如「絕慮凝神」或「心正氣和」之心理修為，才能使「無為」有所作為，故而無為狀態在書道之創作活動實踐中佔有重要價值與特徵。

虞世南論述探究了許多書法美學問題，但多為前人論述或補充；然而真正體現出其書法精妙之論，以《筆髓論‧契妙》最為經典，其建立在人與大自然間契合之思維，「妙契」論述，精妙處在「無為」，而非毫端之妙，虞世南更進一步說明書道與精神會通、內心穎悟間玄妙關聯，他說：

> 字雖有質，迹本無爲，稟陰陽而動靜，體萬物以成形，達性變，其常不主。故知書道玄妙，必資神遇，不可以力求也。機巧必須心悟，不可以目取也。（《筆髓論‧契妙》）

書藝本乎於道，稟陰陽二氣，衍生動靜，大道無形運化，生育萬物，通過書法來呈現客觀世界自然萬物變化法則及個人主觀之情性，是故虞世南認為，書道之玄妙在於個人之天賦及性靈，其所衍生之審美觀或抑情，非在單一力求所可得之，而須心悟，才能契合妙悟，自然流露，此論述體現出道家思想中「易」與「變」主軸，說明了文字結構與其內在規律〈質〉，其與大自然間本質上的契合—陰陽變易關係及萬物成文之本質與現象。

創作者以自覺與心悟為前提下，體悟「達性通變」，表達出自身情性，書寫創作過成程提昇至無為境地，使其能得到最大的自由與解放；然而其所強調不以感官為依歸的「機巧」，而建立心神思緒的靜篤，才可進入『書道』，才可『神遇』，其心法妙悟於書道中在：

> 澄心運思至微妙之間，神應思徹。又同鼓瑟綸音，妙響隨意而生；握管使鋒，逸態逐毫而應。學者心悟於至道，則書契於無爲。(《筆髓論・契妙》)

『妙響隨意而生』、『逸態逐毫而應』均帶有行無為之事，妙於契合，自然而然合成之意，欲達此一境地，需能清澄思慮至細微處，體現出對於老子的「致虛極，守靜篤」思想延續，及對王羲之重意尚韻主張服膺，強調書法藝術的神韻與玄妙，諸如此等均融入了虞世南書法美學中。所謂：

> 絕慮凝神，心正氣和，則契於妙。(《筆髓論・契妙》)
>
> 中則正，正者沖和之謂也。(《筆髓論・契妙》)

在『絕慮凝神，心正氣和』之下，呼應了柳公權「心正則筆正」論述，體現了初唐中正沖和的審美理想。顯然地，虞世南書論承續了王羲之尚意重韻論述，且多處為李世民所引徵，如心神合一的闡釋與自然無為的心悟等命題。正所謂：

> 學者心悟於至道，則書契於無爲……。(《筆髓論・契妙》)

『無為』境地，指涉心神專一境地，如此才能體悟書道玄妙。

竇臮《述書賦》中評論韋誕書法時提出「情忘」，說明能深得自然美之體悟，係因能『迹遺情忘』，呼應了創作心理自然無為命題，他說：

> 魏之仲將，奮藻獨步。或迸泉湧溢，或錯玉班布。皆迹遺情忘，契入神悟。（竇臮《述書賦》）

此處情忘之意指韋誕奮翰墨，獨步當時，係因於創作過程中，能情感淡然，心無旁騖，忘卻自身情狀，此一論述與蔡邕所云：

> 欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之。（蔡邕《筆論》）

其過程相似，一是收心淡然，忘卻世俗情欲，另一是先散懷抱，隨意所適，但目的卻是一樣的達到書法無為情志心緒之表達。又於評論應詹「忘情罕逮」曰：

> 思遠則薰草懸解，筆墨無在。眞率天然，忘情罕逮。猶群雀之飛廣廈，小魚之戲大海。（竇臮《述書賦並注》）

評范寧正書「去凡忘情」云：

> 武子正筆，頗全古質。去凡忘情，任樸不失。猶高人之與釋子，志由道而秉律。（竇臮《述書賦並注》）

評齊武帝「率由胸襟」曰：

> 世祖宣遠，象贤豈敢。仰英規而無功，超筆力而有膽。莫顧程式，率由胸襟。能騁逸氣，未忘童心。（竇臮《述書賦並注》）

聽任暢懷，率直自然，直入「忘情」境地，是故竇蒙於《『述書賦』語例字格》以「忘情」居首，釋曰：

> 鵾鶤向風，自成騫翥。（竇蒙《『述書賦』語例字格》）

又曰「天然」，釋曰：

> 鴛鴻出水，更好容儀。（竇蒙《『述書賦』語例字格》）

可謂均以自然為要旨。

「忘情」（「情忘」）與「天然」兩者緊密建構了《述書賦》論述主軸，是故「忘情」以通向「自然」境地，以無為而至，純任自然為要論。

（一）李世民——「自然手腕輕虛」、「思與神會，同乎自然」

書論中的自然無為的崇尚，體現了唐初書論思想傾向，李世民提倡儒學，尊崇道教，道家思想得以開展，其主要著作有《筆法訣》、《論書》、《指意》與《王羲之傳論》四篇，其中《指意》係以創作過程之精神情志活動與書法聯繫關係之論述，其曰：

> 夫字以神力精魄，神若不和，則字無態度也；以心爲筋骨，心若不堅，則字無勁健也；以副毛爲皮膚，副若不圓，則字無溫潤也。所資心副相參用，神氣沖和爲妙，今比重明輕，用指腕不如鋒鋩，用鋒鋩不如沖和之氣，自然手腕輕虛，則鋒含沉靜。夫心合於氣，氣合於心；神，心之用也，心必靜而已矣。……。及其悟也，心動而手均，圓者中規，方者中矩，粗而能銳，細而能壯，……思與神會，同乎自然，不知所以然而然矣。(《指意》)

以上論述兼具道家美學和儒家美學特質。李世民受虞世南「澄心運思」、「心悟」、「正者沖和」、「絕慮凝神」及「書道玄妙，必資神遇，不可力求也」之影響，而提暢「神氣沖和」、「手腕輕虛」、「鋒含沉靜」，並以「自然」為依歸，認為「思與神會，同乎自然，不知所以然而然矣」，是書道的最高境地。

欲達此一境地，須先培養「心」、「氣」、「神」等，他認為「用指腕不如鋒鋩，用鋒鋩不如沖和之氣，自然手腕輕虛，則鋒含沉靜。」這是縮具備了內心的沖虛平和之氣，不必刻意於手、指、腕技法和筆鋒銳氣，自然便可臻此一妙境。

李世民在「心」與「氣」之關係論述，可從《莊子・人間世》一探本源：

> 若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。……氣也者，虛而待物者也。

認為「氣」能使臻於虛靜空明，為最高妙境；李世民則要求正心沖和之心理直覺，強調「心」與「氣」相合及沖和之氣，於「思與神會」之境地中，進入隨心所欲，不逾矩之自由解放創作狀態，正謂其所言：

夫欲書之時，當收視反聽，絕慮凝神。心正氣和，則契於玄妙。（李世民《筆法訣》）

在書法藝術方面，他要求達到「勁健」、「溫潤」。在學習過程中，要「始學得其粗」的基礎上，不斷地心領神會，涵養沖和之「氣」，強其「精魄」。

雖經學習，「悟」亦為李世民所強調的，它是建立在求其骨力、深得書理，絕慮凝神，再加上「及其悟也，心動而手均，圓者中規，方者中矩。」（李世民《指意》）只要力學積久，即可悟通其道，自成規矩，雖儘求變化亦不逾法度。

李世民論述「自然」偏重於書法創作者之內心狀態與修為，認為藝術的妙境，在於創作者的心志虛靜，才能保持自覺、專注的審美態度，摒除雜念，與「氣」之心理狀態一致，心手合一，通過聯想，隨心所欲，雖屬人為，卻無人工斧鑿之痕，自然而然，而欲達此一境界，須「思」與「神」會。

（二）張懷瓘——「得之自然」

張懷瓘在《書斷》中卷『妙品』中論述嵇康是「得之自然」與「自然意遠」，其中「得之自然」意指無為心理，他說：

叔夜善書，妙於草制，觀其體勢，『得之自然』，意不在乎筆墨，若高逸之士，.....。

此處『得之自然』係指嵇康擅於書法，像一位高潔脫俗之士，於創作草書之際，能意不在筆墨，故得之於自然。

（三）張懷瓘——「同自然之功」

張氏在《書議》中談論草書與真書時，更進一步具體地說明了書道法象自然，與自然冥契，他說：

然草與眞有異，眞則字終意亦終，草則行盡勢未盡。或烟收霧合，或電激星流，以風骨爲體，以變化爲用。有類雲霞聚散，觸遇成形；龍虎威神，飛動增勢。巖谷相傾於峻險，山水各務於高深，囊括萬殊，裁成一相。或寄以騁縱橫之志，或以托散鬱結之懷，雖至貴不能抑其高，雖妙算不能量其力。是以無爲之用，同自然之功；物類其形，得造化之理。

他論述了善學之人，能對於大自然中包羅各種不同事物形象，進行共相思考與體悟，進一步延伸至情性的舒發，或寄與奔縱不拘的心志，有的托以發散煩鬱之胸懷，不因其『至貴』、『妙算』而有所改變，故創作心理能無所作為，即能與大自然神交冥契，而得到造化之法則。

（四）張懷瓘——「道本自然」

張懷瓘以藥物及砭石為喻，以治書病，著《評書藥石論》，論述了道與自然緊密聯結關係：

聖人不凝滯於物，萬法無定，殊途同歸，神智無方而妙有用，得其法而不著，至於無法，可謂得矣，……，道本自然，誰與限約。亦猶大海，知者隨性分而挹之。

書道源於自然，智者隨自身體質，在無為與『有用』、有法與『無法』間，有為無為，擇取適性所需，得其法不執著，放任天賦體質屬性，道盡了「道」與「自然」間相容的闊度，此處之「道本自然」即是此意。

（五）蔡希綜「信之自然」

蔡希綜《法書論》除自述家世及師承諸家淵源外，並引王右軍及蔡邕之論述，其中對於文字與自然物象之譬喻，與東漢蔡邕「縱橫有可象者，方得謂之書矣」與竇臮「籀之狀也，若生動而神憑，通自然而無涯」之論述極為相近，可謂一脈相承，他說：

> 凡欲結構字體，未可虛發，皆須象其一物，若鳥之形，若蟲食禾，若山若樹，若雲若霧，縱橫有托，運用合度，可謂之書。(《法書論》)

《法書論》還並深論用筆之法，歷述鍾繇及王右軍成就之因，即在下筆之法，並引敘了王右軍《筆陣圖》中云：

> 夫三端之妙，莫先用筆。

延續了蔡邕之後，對於用筆重要性之論述，強調了文人筆端、武將劍端及辯士舌端亦無法比擬於用筆熟練掌握之重要性，他說：

> 夫書匪獨不調端周正，先藉其筆力，始其作也，須急回疾下，鷹視鵬游，信之自然，猶鱗之得水，羽之乘風，高下恣情，流轉無碍。(《法書論》)

此段之論述主軸在於用筆純熟與掌握技巧重要性，此處「信之自然」之意涵則帶有聽任自然無為之意，使筆勢得以勁健豪放—「恣情」、「無碍」，無所在意，自有天然之致。

四、審美特質

在「自然」命題下，所衍化出審美特質具多面向之視野，然而本單元論述則以漢代蔡邕至唐代陸羽作為審美範疇，歸納出有關「筆力」、「中和」、「意象」及「神采」之範疇。

書法審美，往往初視其筆力。「筆力」係指字之點劃型態中所體現出「力」與「勢」之感受，是為重要審美範疇之一。

「中和」之美係以孔孟中庸思想雜以陰陽體系學說為哲學基礎之美學範疇。歷來書史學者及書家極為推崇中和之美，所謂「一陰一陽謂之道」、「反者，道之動也」，以正反、陰陽為辯證關係，體現出和諧之統一。

「意象」即為主客體之和諧與統一，「意」係指創作者主觀之心理感受，而「象」則為客觀之形象，故而在審美範疇中不斷地被論述及詮釋，欣賞者、創作者及作品本體交織成東方特有書法藝術現象。

「神采」係指從作品中所呈現出之精神與風采，其間包括了書家先天體質之呈現，並與作品體現出特有之生命力及情意。

（一）衛恒——「有若自然」

衛恒在《四體書勢》中，對於倉頡創制文字起源到魏晉時期文字發展過程，分別以古文、篆書、隸書及草書來闡述，就創制起源部份，他說：

> 黃帝之史，沮誦、倉頡者，睎彼鳥迹，始作書契。

說明了文字是源於自然，效天地文采而創制。文字發展過程事實是不斷透過基於方便而簡化之進程所形成，並隨之美感意識而衍生書藝創作，換言之，從蔡邕「書肇自然」、崔瑗《草書勢》的「觀其法象」、許慎的《說文解字》的「依類象形」至衛恒所揭示之法象美學原則透過不斷書寫，形成了多元的審美意識。

衛恒在論述「自然」命題時，以提出「祥風厲水，清波漣漪」來形容古文特有之美感，他說：

> 觀其措筆綴墨，用心精專，勢和體均，……。其曲如弓，其直如弦。矯然突出，若龍騰於川；渺爾下頹，若雨墜於天。或引筆奮力，若鴻鵠高飛，邈邈翩翩；或縱肆婀娜，若流蘇懸羽，靡靡綿綿。是故遠而望之，若祥風厲水，清波漣漪，就而察之有若自然。

認為古文呈現了筆劃曲折回旋，動靜兼具之美感。

（二）蕭衍——「任意所之，自然之理也」

南朝蕭衍（464-549 年）即梁武帝，在《答陶隱居論書》中指出書法創作過程中，必須達到全然的自由；但這種自由狀態是建立在與宇宙本體的契合之外，還須掌握「中和」之道。這篇論述中我們可看出其除了受道家的自然觀及蔡邕「書者，散也。」影響之外，還要求符合儒家中庸思想的審美標準，及對王僧虔「骨」與「肉」、「力」與「媚」思維承續。

「中和」為孔孟中庸哲學思想重要命題之一，其範疇仍屬建立於陰陽體系中，其調合論則是建立在非具體事物本質間同質性的調合。

統合地說，其「自然之理」是建立在「中和」審美觀——是「豐豔」與「骨力」、「肥」與「瘦」、「長」與「短」、「輕」與「重」、「剛」與「柔」等問題上，求得一種的消長平衡。

由此他提出了「任意所之」與「自然之理」兩個相關的美學命題。在《答陶隱居論書》中曰：

> 夫運筆邪則無芒角，執筆寬則書緩弱，點掣短則法擁腫，點掣長則法離漸，畫促則字勢橫，畫疏則字形慢；拘則乏勢，放又少則；純骨無媚，純肉無力，少墨浮澀，多墨笨鈍，比比皆然。任意所之，自然之理。若抑揚得所，趣舍無違；值筆連斷，觸勢峰鬱；揚波折節，中規合矩；分間下注，濃纖有方；肥瘦相和，骨力相稱。

這是說，書法創作者對筆墨駕馭能抑揚得當，筆勢縱橫鬱勃，任隨情意行之，對其結體之疏密、長短分置，用筆續斷，又能合乎法度，不逾矩，適然天成。

又云：

> 婉婉暖暖，視之不足；棱棱凜凜，常有生氣，適眼合心，便爲甲科。(《答陶隱居論書》)

蕭衍的「自然之理」即是肥瘦相合，骨力相稱之審美特質，即能「適眼合心」，欲達此一境地，須「婉婉暖暖，視之不足」的百看不厭足；「棱棱凜凜，常有生氣」要悅目稱心，蕭衍不偏肥瘦，重質輕妍，是為「婉婉」、「棱棱」與「暖暖」、「凜凜」之中和之美，而且還要，「常有生氣」、「適眼合心」，才能為「甲科」之品評標準。

由此可知蕭衍將「自然之理」建立在克制自己性情的偏執之處，帶有儒家「克己復禮」思維，要能「趣舍無違」，「中規合矩」原則下達到「任意所之」。

（三）虞世南——「自然之理」、「自然勁健」

虞世南之「自然之理」一詞論述於有關行書審美特質與用筆規則之《筆髓論‧釋行》中，他說：

> 頓挫盤礴，若猛獸之搏噬；進退鉤距，若秋鷹之迅擊。故覆筆搶毫，乃按鋒而直行，其腕則內旋外拓，而環轉紆結也。旋毫不絕，內轉鋒也。加以掉筆聯毫，若石墨玉瑕，自然之理。亦如長空遊絲，容曳而來往；又以蟲網絡壁，勁而復虛。右軍云：「遊絲斷而能續，皆契以天眞，同於輪扁。」又云：「每作一點畫，皆懸管掉之，令其鋒開，自然勁健矣。」

此段論述了行書筆法及筆力，如「頓挫」及「鉤距」用筆之法，說明行書的頓挫盤旋，同猛獸搏噬肉食，進退有據，亦如秋鷹迅擊，氣勢磅礴，或如搶毫，即從空逆入後按筆直行；又如「內旋」及「外拓」筆力說明，係指運腕內旋後而外拓，筆鋒旋轉，環轉得以紆結；以「長空遊絲」及「蟲網絡壁」妙喻，說明或筆斷意連；或筆連游絲。動靜結合，虛實變化，猶如石墨玉瑕，蟲網絡壁，論述了行書特質、線性之勢、生命感和意象，並建構了行書的藝術內涵。 此處「自然之理」係指其特有自然文理之審美特質，「自然勁健」則是指因用筆之法，自然成形勁建之美感特質。

（四）張懷瓘——「近於自然」

張懷瓘讚譽稱許張芝草書能「近於自然」，其曰：

> 其草，諸賢未盡之得，惟張有道創意物象，近於自然。（張懷瓘《文字論》）
>
> 草書者，張芝造之也，……探於萬象，取其元精，至於形似，最爲近也。字勢生動，宛若天然，實得造化之姿，神變無極。（張懷瓘 《文字論》）

張懷瓘認為張芝通過點畫線條生動搭配，將胸中之審美意象化為草書，創立具新意之形象，得客觀萬象之韻致，正謂能「探彼意象，入此規模」，能「探於萬象，取其元精」，盡得神變。

（五）張懷瓘——「自然意遠」

張懷瓘在《書斷》中卷『妙品』中論述嵇康是「得之自然」與「自然意遠」，其中「自然意遠」意指其草書具高雅深遠之審美特質，他說：

> 叔夜善書，妙於草制，……，雖在布衣，有傲然之色。故知臨不測之水，使人神清；登萬仞之巖，『自然意遠』。

嵇康雖為布衣，但高風亮節，有傲然之氣，如臨深不可測之水，仍使人精神清爽；登萬仞高岩，自然意氣清遠，如高潔脫俗之士，草書創作能意不在筆墨，體現高雅深遠特質。此處『自然』之意涵係為氣質體現。

（六）竇臮──「通自然而無涯」

《述書賦》二卷，上篇所述，始於上古造書契，代結繩至南北朝范懷約，下篇所述，自南北朝陳霸先起，於劉秦之妹，成書約於天寶年間。論述「自然」於評述史籀，他說：

> 籀之狀也，若生動而神憑，通自然而無涯。遠則虹紳結絡，邇則瓊樹離披。（竇臮《述書賦》）

書體流變之際，竇臮之論述，基本上仍延續漢魏以來論書謂法象自然之思維，以彩色腰帶連結交錯與樹枝分散下垂之意象來形容史籀書迹生動，如憑藉神靈，同自然般地變化無窮，此處「自然」之意，讚評史籀書法所展現意趣與神采之審美特質。

（七）蔡希綜──「自然其迹」

蔡希綜《法書論》中論述『自然』云：

> 僕嘗聞褚河南用筆如印印泥，思其所以久不悟。後因閱江島間平沙細地。令人欲書，復偶一利鋒，便取書之，嶮勁明麗，天然媚好，方悟前志，此蓋草正用筆，悉欲令筆鋒透過紙背，用筆如畫沙印泥，則成功極致，自然其迹，可得齊於古人。

以利錐書寫於沙地，呈現出『嶮勁』、『明麗』等自然美好樣式，亦如其雜揉諸家論旨，如唐之褚遂良《論書》：

> 用筆當如印印泥，如錐畫沙，使其藏鋒，書乃沉著，當其用鋒，常欲透過紙背。

均屬歸本於用筆之論述，以『畫沙』、『印泥』譬喻說明書家掌握中鋒用筆、藏鋒、提按要訣，自能運筆圓潤厚重，下筆穩健有力，如能達到上述所言，便『可得齊於古人』，此段「自然」論述係指自然而然，不見起止之迹之特質。

五、評騭品第

李嗣真首開書法品評論述之端，在其《書後品》中選載秦、漢至初唐書法家，並列為十等，依次羅列三等九品，每等後有“評”和“贊”，其中將「逸品」列於『上上品』之前，並稱之為「超然逸品」，首次確立了「逸品」的地位，並成為藝術美的審美趣味及重要範疇，他認為逸品是「瓊絕終古，無復繼作」作品之最高品級。

「逸」作為指標性評騭標準，大凡指創作者人品清高超脫，其作品故能超凡脫俗，不拘律格審美型態，隨著時代演化，他不僅指人品特質，一種審美見地，更是一種最高的審美理想。

在東方藝術理論發展史上，李嗣真以自然為「逸」之本體主張，極具指標性意義，影響所及於後，如皎然《詩式》品評列舉──「高」、「逸」，並曰「體格閑放曰逸」，畫論中有朱景玄的《唐朝名畫錄》所列之「神」、「妙」、「能」及格外有不拘常法的「逸格」，以及宋之

黃休復《益州名畫記》中更以「逸格」為首，列於「神」、「妙」、「能」三者之上，認為「畫之逸格，最難其儔，拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪。筆簡形具，得之自然，莫可楷模，出於意表，故目之曰逸格爾。」

張懷瓘於《畫品》中，在神、妙、能三品外加設「逸品」，影響張彥遠以「自然」代替「逸」理念，認為「自然者為上品之上」(《歷代名畫記・卷二・論畫體工用揚寫》)。

其《書斷》之作，最為代表其在書法批評上所開創新局面，在《書斷中》以〝神、妙、能〞三品取代了梁朝庾肩吾創下的九品批評方式，每品各以體分，凡神品二十五人、妙品九十八人、能品一百七十人。其中在『神品』與『妙品』中均述及了「自然」，成了品評標準。『神品』中論及史籀與張芝，「自然」成了品第意涵。

李嗣真——「自然冥契」、「自然之逸氣」、「恨乏自然」

就書法創作對於自由精神層面意義而言，李嗣真對於「逸品」的提出開具了劃時代之局面，其對後世影響既深且遠。在其論述「自然」命題：

> 昔倉頡造書，天雨粟，鬼夜哭，亦有感矣。蓋德成而上，謂仁、義、禮、智、信也；藝成而下，謂禮、樂、射、御、書、數也。吾作『詩品』，猶聞偶合神交，自然冥契，是才難也。及其作『書評』而登逸品數者四人，故知藝之爲末，信也。雖然，若超吾逸品之才者，亦當夐絕終古，無復繼作也。(《書後品》)

李嗣真以儒家典型價值判斷為論述，所謂『德成而上』、『藝成而下』，以『六藝』為進德修身必修之功課，將『書』順位居於五，於進一步考察詩人之際，認為祇有極少數人能達到『偶合神交，自然冥契』之『逸品』境地，『自然冥契』為精神境地與表現技法，自然流露出契合之意涵；當他品評書家之際，遂有『知藝之為末』之慨，雖論及至此，然欲達「逸品」境地，實非易也。李嗣真具體指出李斯、張芝、鍾繇、王羲之及王獻之等五位列為「逸品」，其曰：

> 李斯小篆之精，古今妙絕。秦望諸山及皇帝玉璽，猶千夫鈞強弩，萬石洪鐘。豈徒學者之宗匠，亦是傳國之遺寶。(《書後品》)
>
> 張芝、鍾繇、王羲之及王獻之，右四賢之迹，揚庭效伎，策勛底績。神合契匠，冥運天矩，皆可稱曠代絕作也。(《書後品》)

四賢之精神與內心契合，自然流露，又能合乎創作規律，所謂「神合契匠，冥運天矩」說明了逸品標準在於個人精神與造化之契合；然而李嗣真仍指出在張芝、鍾繇、王羲之在筆力及結體上之缺憾，所謂「鍾張筋骨有餘，膚肉未贍」，筆墨豐潤不足，又「逸少加減太過」認為王羲之為求妍美，對古法增損無度，修飾不足；雖然如此，卻無損於自身風格的展現。

在另一自然命題是李嗣真評述褚遂良學右軍「恨乏自然，功勤精悉耳」，在《書後品・上下品》中云；

> 褚氏臨寫右軍，亦爲高足，豐豔雕刻，盛爲當今所尚，但恨乏自然，功勤精悉耳。

其對於褚遂良所習王右軍書體，所呈現豐茂流麗之妍美，甚為肯定，且為當時所崇尚；但卻

認為『恨乏自然』，作意雕琢過之，故列為『上下品』中，說明李嗣真品第核心即是自然，認為褚遂良臨寫王右軍缺乏自然天成之妙趣。

在『中下品』評說，呼應了李嗣真對『逸』與『規法』之建構了不可分隔的關係：

評曰：古之學者，皆有規法，今之學者但任胸懷，無自然之逸氣，有師心之獨任。

說明了李嗣真將「逸品」立源於「法」之充份掌握與融合，而非摒除規矩，任心馳騁，而是將法度融於自然表現中，歷來對所謂「逸品」命題論述，乃是建立於書畫創作者人品高潔，創作過程能達到不為規矩法度所羈絆，故能者有縱橫之勢，無斧鑿之痕，有超乎自然之逸氣；李嗣真感慨當時書之學者，不經由規矩及法度制約去學習，自以為是，任放自然，無超塵脫俗之氣。

六、先天資質

歷代書論中，庾肩吾《書品》中，首見針對先天資質進行對舉述論—「天然」與「工夫」，天然者，係指自然生成之天賦，在書法審美特質上，往往呈現平淡天真之美，創作者承載了先天所稟受之才情及對事物感受敏銳度，質樸無華，平和恬淡，自由地抒發性靈，表現出「從心所欲，不逾矩」宛如天然般的表現技巧，展現出不作意之自然天性；工夫者則須靠後天勤學，焠煉而得，作品往往呈現出莊敬整飭之美，庾肩吾評述張芝、鍾繇與王羲之等人書法，則持此觀點，認為：

張工夫第一，天然次之，衣帛先書，稱爲「草聖」。鍾天然第一，工夫次之，妙盡許昌之碑，窮極鄴下之牘。王工夫不及張，天然過之；天然不及鍾，工夫過之。（庾肩吾《書品》）

歷來論者皆勵後者勤習苦練；然而雖僅有苦功，無悟妙之資，則難臻妙境，持此類似觀點亦有王僧虔之「天然」與「功夫」論述，進而使之成為以「天然」與「功夫」作為書評尺度，及對於「功夫」熟稔轉向個人情性之表達，反映了魏晉南北朝許多重要的書法美學觀，王僧虔以孔琳之書為例，認為「天然」與「功（工）夫」缺一不可，他說：

宋文帝書，自謂不減王子敬。時議者云：「天然勝羊欣，功夫不及欣」。（王僧虔《論書》）

孔琳之書，天然絕逸，極有筆力，規矩恐在羊欣後。（王僧虔《論書》）

又云：

孔琳之書，放縱快利，筆道流便，二王後略無其比。但工夫少，自任過，未得盡其妙，故當劣於羊欣。（王僧虔《論書》）

然而亦應視個人先天體質，而各有側重，故因正確體悟天然與功夫內在聯繫—天然重在神韻自然呈現，工夫積累重於法度。

書家透過無意識，自然而然地流露出作品背後更深沉意義，總體而言，仍帶有當下社會色彩的文化心理構成，故以書史發展觀之，書家以自身的天資穎悟中學習並獲得創作技巧，並與逐漸所成形之意欲、審美趣味協調統合，因此書法作品可視為由書家天生秉性與文化相濡化而產生的有機結構。

（一）張懷瓘——「自然妙有」、「各逞其自然」、「上則注於自然」、「天資自然」、「自然天骨」、「天質自然」、「緊密自然」

張氏對「自然」之論帶有天賦資質才能之意，認為「自然」與天質、天性相同，書家的天賦、資質，存在於先天潛在心靈中（天然），以作為一種思想的趨勢（功用）。

個人稟賦差異不同，在不同書體上探求上，不能照搬客觀世界原來的樣式，因萬物其狀，各異其貌，此皆為自然之道所致，書道所宗，書道所得，其建立於天地之道基，才能多樣式風貌，「各逞其自然」之『自然』，係指書家因天賦資質之不同而呈現特有的審美特質，於《書斷・行書》中論述「自然妙有」，他說：

> 夫古今人民，狀貌各異，此皆自然妙有，萬物莫比，惟書之不同，可庶幾也。故得之者，先稟於天然，次資於功用。而善學者乃學之於造化，異類而求之，固不取乎原本，而各逞其自然。

此處「自然」論述係指創作者之先天所賦予資質才能，帶有「天資」、「天賦」優越性之觀點，他認為古今人民，天生形貌各異，為自然而然所致，非其它萬物所能比擬的，惟有書道不同，自蔡邕、鍾繇以來，認為書道與自然之道相通。

所謂「玄猷冥運，妙用天資」(《書議》)，築構於此，並認為學習書藝最重要是稟受先天的賦予，其次才是後天努力，正所謂「天假其魄，非學之巧」(《書斷・行書》)、「先其天性，後其學習」(《書議》)。

張懷瓘進一步認為萬物之本質有，書藝亦然回復原有淳樸之本質，故賦天資之人能恬淡寂寞，虛無無為，萬物亦然，他說：

> 夫物芸芸，各歸其根，復本謂也。書復於本，上則注於自然，次則歸乎篆籀，又其次者，師於鍾、王。夫學鍾、王，尚不繼虞、褚，況冗冗者哉！（《評書藥石論》）

萬物自有其樸素本質，書法創作者亦復如此，回歸至先天之本，能達虛靜恬淡，寂寞無為境地者，則能通乎天地之道，故能「上則注於自然」此『自然』之意係指能通乎天地之道。

在《書斷》中卷『妙品』中論述嵇康是「天資自然」他說：

> 嵇康……，而土木形骇，不自藻飾，未嘗見其疾聲朱顏，人以爲龍章鳳姿，『天資自然』，恬靜寡欲，學不師受，博覽該通，以爲君子無私，心不惜乎是非，而行不違乎公道。

『天資自然』張懷瓘讚許嵇康天生資質，不加修飾其外在形體，而能勤學博覽，恬淡無為，其行止不會違和公道，自然而然，不逾矩。

另外張懷瓘在《文字論》中，讚譽鍾繇與王羲之的真行書，一古雅一今妍，認為各有「自然天骨」，他說：

> 夫鍾、王眞行，一古一今，各有自然天骨，猶千里之跡，邈不可追。

此處之「自然」應指天生稟賦之意，因與「天骨」結合成辭，且品評鍾、王之雅、妍，加上張氏重視書家天生情性，所謂「以風骨為體，以變化為用」(《書議》)，正如「不由靈臺，必

乏神氣」(《文字論》) 及在《書議》亦云「然智則無涯，法固不定，且以風神骨氣者居上，妍美功用者居下」(《書議》)，此處『自然天骨』之意涵，係指創作者書藝之風格神韻，建基於先天之資質。

（二）張懷瓘──「天質自然」

在《書議》一文中提出「天質自然」來讚譽王羲之書法成就，他說：

惟逸少筆跡遒潤，獨擅一家之美，天質自然，豐神蓋代。

此處「自然」指王羲之形質格韻自然呈現其天賦與資質，是後人難以望項其背之因。

（三）竇臮──「緊密自然」

竇臮追求道家對自然的崇拜與順應，認為陶弘景書法「通明高爽，緊密自然」曰：

通明高爽，緊密自然。……。載窺逸軌，不讓眞仙。猶龍髯鶴頸，奮舉雲天。（《述書賦》）

此「自然」指陶弘景稟性──光明通徹，清朗舒爽，體現出道家修真求道的思維。

結　語

「自然」為中國哲學重要論述本體，不僅影響了東方民族生活型態與思維模式，更為中國書畫思想體系的重要範疇。

無論在書畫領域裏或抑文人思維，均崇尚自然之美，其中書法肇於自然，取象成文，其間創作過程無論是心手間的協調，或抑是創作心理的無為狀態、或抑先天資質展現，或抑論及審美欣賞及品評，均依歸於自然，其書道思想體系之完備，亙古彌新。

本文論述範為漢之蔡邕至唐之陸羽六百多年，「自然」論述，其對宋、元、明、清能愈顯其影響及重要。

如宋代米芾《海嶽名言》亦論述『無為心理』曰：「心既貯之，隨意落筆，皆得自然，備其古雅。」；又如其《書史》中亦論述『先天資質』云：「蓋天真自然，不可預想，想字形之大小，不為篤論。」、宋《宣和書譜》中對於『評騭品第』論述云：「吳皇象工八分篆草，論者以比龍蠖蟄啟，蟠屈騰踔，有縱橫自然之妙。」。

又如明徐渭於《徐文長集》論述『心手妙契』時云：「屋漏痕，折釵股，印印泥，錐畫沙，乃是點畫形象。然非妙於手運，亦無此臻此。以此知書，心手盡之矣。」。

又如清劉熙載《書概》中亦指涉了『取象喻意』之論述：「書當造乎自然，蔡中郎但謂書肇於自然，此立天以定人，尚未及乎由人復天也」；再如清代周星蓮於《臨池管見》論述『審美特質』論述，云：「右軍書，因物付物，純任自然。到得自然之極，自能變化從心，涵蓋萬有。宜其俎豆千秋也。」，等等不勝枚舉，顯現了書道之文化底蘊。

集古代書論之大成者，劉熙載云「藝者，道之形也」，太上老君清靜經中則云「大道無形。」，古來書家體悟大自然之玄妙，藉書道展現，成了對於真理追求之體現。

參考文獻

1.錢仲聯主編（1994）。**十三經精華——周易・繫辭**。臺北市。華正書局。

2.朱謙之釋・任繼愈譯（1985）。**老子釋譯**。臺北市。里仁書局。

3.歐陽景賢・歐陽超釋譯（1996）。**莊子釋譯**。臺北市。里仁書局。

4.華正人（1997）。**歷代書法論文選**。臺北——華正書局。

（1）漢 蔡邕・**《九勢》**

（2）漢 蔡邕・**《筆論》**

（3）漢 崔瑗・**《草書勢》**

（4）晉 衛恒・**《四體書勢》**

（5）晉 衛夫人・**《筆陣圖》**（僞托）

（6）晉 王羲之・**《記白雲先生書訣》**（僞托）

（7）晉 王羲之・**《書論》**（僞托）

（8）晉 王羲之・題衛夫人**《筆陣圖》**（僞托）

（9）南朝 王僧虔・**《筆意贊》**

（10）南朝 王僧虔・**《論書》**

（11）南朝 蕭衍・**《答陶隱居論書》**

（12）南朝 庾肩吾・**《書品》**

（13）唐 張彥遠・**《歷代名畫記》**

（14）唐 虞世南・**《筆髓論》**

（15）唐 張懷瓘・**《書斷》**

（16）唐 張懷瓘・**《文字論》**

（17）唐 張懷瓘・**《六體書論》**

（18）唐 張懷瓘・**《評書藥石論》**

（19）唐 張懷瓘・**《書議》**

（20）唐 李世民・**《指意》**

（21）唐 李世民・**《筆法訣》**

（22）唐 孫過庭・**《書譜》**

（23）唐 李嗣眞・**《後書品》**

（24）唐 褚遂良・**《論書》**

（25）唐 竇臮・**《述書賦》**

（26）唐 竇臮・**《述書賦並注》**

（27）唐 竇蒙・**《『述書賦』語例字格》**

（28）唐 陸羽・**《懷素列傳》**

（29）唐 蔡希綜・**《法書論》**

（30）宋 米芾・**《海嶽名言》**

（31）宋 **《宣和書譜》**

（32）宋 米芾・**《書史》**

（33）清 劉熙載・**《書概》**

6.崔爾平 選編點校（1993）。漢 許慎・**《說文解字序》**。歷代書法論文選續編。上海。上海書畫出版社。

7.黃暉撰（1983）。**論衡校釋**。臺北市。臺灣商務印書館。

7.羅立乾 注譯・李振興 校閱（1999）**新譯文心雕龍**。臺北市。三民書局。

8.容肇祖（1996）。**魏晉的自然主義**。北京。東方出版社。

9.李潤海（1983）。**中國美學史資料彙編**。臺北市

10.中國書畫研究資料社（1974）。**畫史叢書**（全四冊）。臺北市。文史哲出版社。

The Freedom Thinking in Chinese Calligraphy-Searching for “Freedom” existing in Han Dynasty and Tang Dynasty Calligraphy theories

Yeong Shyan Shyu

Abstract

Influenced by the philosophy of Dao School , most ancient artists, through creating artworks, developed themselves to a status of “being free naturally”; this thoughts of Laozi and of Zhuang not only embodied the artworks but also became a important foundation in art creating.

Laozi and Zhuang clearly defined the thoughts and concept of “being free naturally” to explain how the University works. It is till Wei Jen Period, the phrase “freedom” gradually transformed itself from a Laozi Philosophy note into a concept of Aesthetic. To a certain degree, the calligraphy art had combined the Freedom thinking.

By using “Freedom” as a theme for this text, the author tries to systematically prove the calligraphy theory in the time scale of 600 years, from Cai Yong in Han Dynasty (AC133-192) to Lu Yu in Tang Dynasty (AC733-804), summing up the conclusions : Culvert purpose from nature body、Artistic technique with psychology combination、Unconscious creation behavior、Critics to Calligraphy、Characteristics of Calligraphy Appreciating and qualification that a person innately possesses.

Key words： Freedom Rhythm in Writing, Artistic technique with psychology combination, Unconscious creation, Critics, Talent

Part-time Lecturer, Department of Architecture Art conservation, National Taiwan University of Arts.

禪的思維與新媒體藝術——以臺灣當代藝術爲例

陳永賢

摘　要

1960 年代以來，藉由類比、電子媒介與藝術結合的創作形式逐漸展現新貌；1980 年代之後，數位科技、新媒體藝術相繼出現於國際藝術展覽而引起一陣熱潮，這是脫離傳統媒介所引發的效應，一則以新穎的數位素材爲號召，其二則包容了令人無法抵抗的臨場感與互動性效果。如今正在蓬勃發展中的新媒體藝術仍然以綜合性的跨領域合作（如藝術家與工程師之間的創作）、新技術的實驗風格（如嶄新的感應裝置與器材設備）、藝術與商業的結合開發（如藝術魅力與流行時尚）、表演形式（如舞臺空間與新媒體影像）等，均在創作思維和技術潛能之間形成新的創作類型。新媒體藝術的重要特色之一，即是從觀者參與過程中所轉化的體驗，如觸摸、空間移動、聲音控制、光影感應等互動中獲得即時回饋。然而，正當全球各地不斷發展具有在地精神的電子媒體藝術之時，結合禪思維與新媒體藝術所提供觀者的參悟迴圈，成爲另一種可能。因此，本文從兩者之歷史回溯爲開端，並藉由臺灣藝術家作品分析與禪思意涵等層面，探測其相互關係與未來性。

關鍵字：禪的思維、新媒體藝術、互動裝置、當代藝術

陳永賢現爲國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術系助理教授

壹、緒 論

1960 年代以來，藉由類比、電子媒介與藝術結合的創作形式逐漸展現新貌；1980 年代之後，數位科技、新媒體藝術相繼出現於國際藝術展覽而引起一陣熱潮，這是脫離傳統媒介所引發的效應科技數位化的藝術型態是時代的產物，透過電子、網路、程式、電腦等介面的創作，提供創作者與觀者之間新的對話空間，並漸進地改變昔日對藝術作品的觀賞方式。從早期媒體藝術發展至今，這段歷史是跨越舊與新媒體之間的重要橋樑，而結合禪的思維與藝術創作之表現，亦是一種人文思維與文化脈絡的延伸。

一、早期媒體藝術的發展與新媒體趨勢

回顧媒體與藝術的關係，19 世紀末的一些關於攝影與通訊技術的發明，開啟人們前所未有的切身經驗，這些改變人類生活的技術包括：1876 年貝爾（Alexander Graham Bell）發明電話、愛迪生（Thomas Alva Edison）發明留聲機；1884 年出現電影軟片、1888 年柯達推出照相機、1889 年茲沃里金發明映像管；1890 年馬爾柯尼（Guglielmo Marconi）發明無線電通訊技術、1895 年盧米埃兄弟（Lumiere Brothers）發明電影、1899 年錄音機與打字機相繼出現，這些產品與發明為當時之媒介傳播打下基礎。特別一提的是照相機出現後，攝影術提供真實的影像紀錄，1887 年英國攝影師邁布里基（Eadweard Muybridge）首次使用相機拍攝馬匹的行進動作，以快速曝光拍了一系列馬在跑的照片，目的在於凝住（Freeze）運動的剎那，證明馬匹能夠在奔跑時四腳騰空。之後 1909 年意大利詩人馬里內蒂（Filippo Tommaso Marinetti）在巴黎《費加羅報》發表《未來主義宣言》，大力讚頌現代工業文明、科學技術使傳統之時間與空間的觀念瞬間改變，主張未來的藝術應當反映現代機器文明、速度、力量和競爭。此時期的藝術觀念從二度空間延伸至三度空間與時間遊移的觀念解析，積極地追求動態性的視覺表徵，包括對於光線、磁力、電力和機械應用等多元媒材的綜合應用。

從 1960 年代藉由電子媒材與類比訊號的嘗試成為當時的實驗形式，沃爾夫・弗斯泰勒（Wolf Vostell）、白南準（Nam June Paik）等人從錄像和影像傳輸為開端，不斷開創電子媒介的視覺語言。直到 1980 年代之後，電腦數位化與新穎的電子媒介相互結合，傑佛瑞・蕭（Jeffery Shaw）、松墨爾與米諾奴（Christa Sommerer & Laurent Mignonneau）等藝術家藉由鍵盤、追蹤器、掃描器、感應器、虛擬實境等數位媒材，藉由多元媒介的創作形式：互動裝置（Interactive Installation）、互動環境（Interactive Environment）和多媒體環境（Multimedia Environment）等樣貌，把數位化影像經由擬像（Simulation）、介面（Interfaces）、網路空間（Cyberspace）整合於藝術的表現型態。

新媒體之「新」，除了功效、表徵與形式上的新穎之意，還包含當下所發生的變動性與創造力。因為它不只是技術和實際介面的總體，同時也是一種圖像、動態、知覺、知識與文化的綜合，里夫・曼諾維基（Lev Manovich, 2001）在《新媒體的語言》一書採用「工具 —— 媒介 —— 轉碼」（tool-media-transcoding）、「語言 —— 界面 —— 文化」（language-interface-culture）等軸線思考訊息再現的意義，對新媒體而言，即是一種文化

的運轉與變動。由此探究，從工具、媒介延伸到語言和界面的過程，媒體介面提供了當代藝術更寬闊廣泛的語境，同時包容多元之文化思維和意識型態的範疇。誠如班雅明（Walter Benjamin）在其《歷史哲學論綱》（Theses on the Philosophy of History）中表示：「此刻，任何一個不被視為與己身相關的意象，都將面臨無法挽回的流逝危險；以往歷史學家伴隨心情驚狂而來的喜訊，也許就在一瞬間而消失殆盡。」（Hannah Arendt, 1999）他對藝術品即時產生的速度與變異提出警訊，也許是因創作者擁有高度幻想所羈絆，甚至是對於科技的過度渴望而消溶於短暫寄託。雖然，新媒體語言被賦予一種極高期盼而造成審美上的不確定性，但其存在的時代價值與歷史意義，甚至需要更長時間來驗證。

二、禪宗觀念的影響與藝術表現

不同年代對知識和精神豐富的渴求慾望，除了代表精神愉悅和審美態度的滿足外，也逐漸挑戰文化思想與藝術之間的視野。回顧早期中國文人對於禪思想挹注於藝術的表現莫過於禪畫，而後崛起南北宗之說。明代畫家董其昌所創「南北宗」之說，把李思訓和王維視為青綠和水墨畫風的代表宗師。莫是龍《畫說》指出「禪家有南北二宗，于唐時分，畫家亦有南北二宗，亦於唐時分。」至清代方薰所言：「畫分南北宗，亦本禪宗『南頓』、『北漸』之義，頓者概性，漸者成於行也。」（俞崑，1977）這種畫分標榜南宗之文人畫風格，乃出於頓悟。

南北宗原是指佛教史上的宗派，所謂「南頓」、「北漸」即是把「頓悟」和「漸識」（漸悟）作為區別。安世高所傳的小乘禪學，側重於數息行觀的精神修煉，認為達到阿羅漢果位也要累世修行，是主張「漸悟」的一派。支讖、支謙所傳的大乘般若學，側重於義解，直探實相本體，後來被看成是近於「頓悟」的一派。東晉時的支道林、道安等人把成佛的修行步驟從「七住」延伸到「十住」，「一住」至「七住」是漸修過程的小頓悟，至「十住」時頓將一切妄惑卻除而得到真正的覺悟。

《大乘理趣六波羅蜜多經》所述「速疾解脫頓悟涅槃」即是頓悟之說，指無須長期按次第修習，一旦把握住真理，即可突然覺悟而成佛。頓悟與漸悟之說在隋唐時期有了新的理解，禪宗主張頓悟說，其餘各宗大都主張漸修。禪宗「南頓北漸」之說，北宗神秀側重漸修，南宗惠能提倡頓悟。惠能認為，由迷到悟只是一念之間，所謂「一剎那間，妄念俱滅，若識自性，一悟即至佛地」，日後逐漸發展成「棒喝」理論，用以破除對方的迷執。禪宗的頓悟之說不僅在佛教中影響頗大，對宋明理學也產生很大影響，如朱熹倡導的「一旦豁然貫通」與陸九淵提出「發明本心」即是脫胎於禪宗的頓悟理論。再如禪宗歷史上的一件著名公案，當五祖傳授心法和衣缽時，命門下弟子作悟道偈，神秀作偈：「身是菩提樹，心如明鏡臺；時時勤拂拭，勿使惹塵埃。」而後惠能的詩偈：「菩提本無樹，明鏡亦非臺；本來無一物，何處惹塵埃？」兩人禪語充滿詩性，其概念引發理性的邏輯思維和模糊的原邏輯思維之神秘和互滲。禪的觀念對藝術思維的貢獻不止於邏輯推論，更表現在對原邏輯思維的拓展。

在文藝方面，藝術與禪的思維相互融合模式，例如王維、梁楷、牧溪、玉澗、石谿等人皆是禪藝術的創造者，他們的詩、畫作品無不散發著一種禪意。對於禪畫的看法，陳傳

席（2001）在《中國山水畫史》中指出：「受了禪家頓悟精神的支配，猶如禪宗創始人六祖慧能撕經的精神一樣，禪宗繪畫蔑視一切古法，抒發自己自發行為和直接感受。禪畫力求簡練，不畫名山大川，不畫繁巒復嶺，只畫極普通的山頭，且摒棄細節的刻畫。這一切都和禪宗思想意義相通，所以稱它為禪畫。」早期傳統的創作者把禪宗哲理融入藝術行為，創造了許多代表性的禪詩、禪畫，甚至影響到日本足利時代的畫風。

將禪的觀念挹注於複合媒材與裝置藝術的表現，當代藝術的創作實踐如賴純純的〈心器〉（1997）（圖 1）從《金鋼經》「若菩薩，有我相、有眾生相、有壽者相，即非菩薩。」體驗而來（高美館，2001）；陳建北的〈對語〉（1990）（圖 2）透過具有象徵的材質與宗教符號營造一種冥想空間；徐冰〈911 塵埃〉（2004）（圖 3）將禪宗偈語「本來無一物，何處惹塵埃？」（As there is nothing from the first, Where does the dust itself collect？）的文字與灰塵，以此連結於現代人對於災難處境的禪觀思維。上述作品代表了藝術家連結禪思觀念與裝置語彙的印證，兩者相互輝映。而新媒體技術方面，吉姆・坎貝爾（Jim Campbell）的〈影子〉（Shadow, 1993-94）（圖 4），使用 LED 媒材與佛陀屏幕，讓影像介於真實與虛無之間而不斷產生變化，若有似無的佛像浮現於觀者面前，投影隨即卻又消失。尚馬克・培勒帝爾（Jean-Marc Pelletier）的〈禪煙〉（Kemuri-mai, 2004）（圖 5），利用 Jitter 程式、感應器及後製的影像分析，將煙霧與觀者當下呼吸的氣體即時編寫成音頻，最後從煙霧之律動所產生的形狀作為參數，傳送到聲音程式而播放不同節奏的聲音，藉由觀者之吐納與感受而營造出飄邈的冥思場域。

雖然近代西方學者提出「禪」是一種神秘主義（Mysticism），認為這是一個客觀存在的超越者，或認為宇宙中存在著一種具有超越性的普遍理性（孟祥森，2000）。綜觀上述列舉之藝術家作品，無論是他們所選擇媒材、形式與表現，可看出這是一種觀念的延伸，脫離神秘主義的曖昧差異之後，東西方文化對於禪的藝術詮釋，仍是一種思維，也是一種創作的精神關照。

圖 1　賴純純，〈心器〉（1997）
圖片來源：姚瑞中。《臺灣裝置藝術》。臺北：木馬文化，2002。

圖 2　陳建北，〈對語〉(1990)
圖片來源：姚瑞中。《臺灣裝置藝術》。臺北：木馬文化，2002。

圖 3　徐冰，〈911 塵埃〉(2004)
圖片來源：〈http://news.sina.com.cn/c/2004-10-11/17454543402.shtml〉

圖 4　吉姆·坎貝爾 (Jim Campbell),〈影子〉(Shadow, 1993-94)
圖片來源：〈http://www.jimcampbell.tv/IN/INShadow/text.html〉

圖 5　尚馬克·培勒帝爾（Jean-Marc Pelletier）,〈禪煙〉（Kemuri-mai, 2004）
圖片來源：臺灣美術館。《快感：奧地利電子藝術節 25 年大展》。臺中：臺灣美術館, 2005。

貳、早期媒體藝術運用禪觀念的例證

承上所述，以禪的觀念當作是心靈領悟之外，若將此與藝術語言相互連結，在審美過程中則帶給觀者不同層次之感通。以近代藝術流派的極簡主義（Minimalism）而言，其藝術精神在於去除繁雜的裝飾效果，其講究簡潔、簡約之理念，與禪的「無相」、「無執」等意涵可說相互呼應。再如白南準藉由對於禪觀念的理解，將錄像媒體、傳輸訊號連結於電子媒材，一方面回溯於自身文化背景，另一方面則凸顯媒體應用的新嘗試。如此，藝術多樣化的媒材表現，透過語言、圖像、符號所呈現的視覺效果，與當下禪觀的思維未必可直接解脫智慧，卻突破個人自身省察以及傳達當下的精神存在，仍可作為禪觀念與藝術創作之間的連結。

一、空與悟境的詮釋——約翰・凱吉的作品分析

無論平面、複合媒材或裝置的技巧，藝術從禪學轉化的創作理念通常依創作者的態度決定其內心想法，但經常受到爭議的部分是禪思維過於抽象，如同以「空」來解釋虛實之間的對應關係，無法以科學辯證而衡量。鈴木大拙認為「菩提只向心覓」，即是以一種神秘的直覺體驗，把悟性移植到人的心中，從而揭示「瞬間即永恒」與「悟性」的真理，這種所謂「空的智慧」不僅盛行於古代，即使對現代人來說同樣具有啟示精神。（劉大悲，2000）

對於空與悟所轉譯在藝術語言上的表現，早期藝術家如約翰・凱吉（John Cage）的〈4 分 33 秒〉（1952）即是一件重要的觀念作品。此作在沒有出現任何樂音、節奏、旋律、和聲的情況下，呈現一種非樂音之靜默的時間結構，過程中，聽眾期待的心情隨著原先期盼聽到真實音樂，瞬間而突然落空。這件作品所開啟之觀念特色，包括（一）徹底瓦解音樂、解放音符，使作者、演奏者和閱聽人均以身臨其境的方式感受「一切皆無」之狀態。（二）在寂靜時空之下，提出一種由偶發性和不確定性所產生的情境。（三）過程中消彌了創作者的存在，同時讓觀者透過臨場氛圍激發為一種潛在的想像力。約翰・

凱吉成為西方前衛藝術的靈魂人物，同時也開啟新媒體觀念的典範，他被藝評家認為是福魯克薩斯（Fluxus）的創舉之作，和東方禪思對於「空」意境的解釋，確實有高度謀合之處。

的確，「空無」是禪學中一個非具象的名詞，在禪宗思想中有所謂「空覺極圓」、「空所空滅」，無論從聲音而來的聞，或知覺性的覺，行、住、坐、臥之中都有空之領悟。依《大正藏》「大聖說空法，為離諸見故，若復見有空，諸佛所不化。」（卷三十）所述，即使一切皆空，但也不等於虛無，既有生滅、得失，它只是說明人們腦中所形成的真實概念。換言之，客觀世界的存在，歸根究底是一種歸零狀態，如果僅從表象存在的思維來理解，這種「空」本身並非是一種什麼都沒有的情況，而是代表另一種精神層次的參悟本質。

二、錄像藝術的媒體禪思——白南準的作品理念

和約翰・凱吉同時期的藝術家白南準，曾在福魯克薩斯藝術節（Fluxus International Festival of New Music）現場表演〈頭部禪機〉（Zen for Head, 1962）（圖 6），當羅伯・莫里斯（Robert Morris）唸著詩句：「畫一道筆直的線條」時，白南準以頭部沾上墨汁、蕃茄汁混合的液體，獨自在狹長紙面畫下一道粗獷的黑線，以其行為展現禪的一畫觀念。再如他的〈禪乃為電視〉（Zen for TV, 1963）與〈電影的禪〉（Zen for Film,1964）則連結電視、電影與禪思之間的影像關係，他以媒體藝術作禪學思維的新平臺，凸顯東方文化精神下的視覺表徵。數年後白南準繼而創造〈電視佛陀〉（TV Buddha, 1974）（圖 7），在一具古老的佛陀雕像前放置一臺電視機，兩者相對位置間架設一臺監視器，經由拍攝與直接傳輸的閉路技術，佛像所注視的電視螢幕即為自身畫面。不論是電視陰極射線管之操作或影像同步傳輸的介面，白南準預言了「媒體禪思」的趨勢，並為日後的新媒體藝術留下一道深具文化意涵的伏筆。

圖 6　白南準 ,〈頭部禪機〉(Zen for Head, 1962)

圖片來源：John G. Hanhardt, “The Worlds of Nam June Paik”. New York: Guggenheim Museum, 2000.

圖 7　白南準 ,〈電視佛陀〉(TV Buddha, 1974)

圖片來源：John G. Hanhardt, “The Worlds of Nam June Paik”. New York: Guggenheim Museum, 2000.

這些例證，說明藝術家分別從身體行為，乃至媒體運用於禪思維與觀念，在歷史脈絡上有著標竿性的表徵。特別是白南準以己身的東方文化背景，在西方物質與媒材運用之對位思考下，同時參酌新技術層次與內化的精神內涵。

然而回顧新媒體藝術發展至今，其學理論述領域與西方體系建構下的史觀謀合仍居於前瞻地位。英國社會學者斯圖亞特‧霍爾（Stuart Hall, 1992 ）談論後現代表徵時指出：「在整個知識體系中，無可辯駁地是以歐洲或西方為中心。」以此推論，無論是媒體資源中心的建構、呈現場域、文本平臺等組織結構仍以西方為主體。但是，在自我文化特質的前提下，禪的思維與藝術結合卻早已羅列於所謂前衛的、實驗的、媒體的創作元素之中。尤其在新媒體藝術領域的視野，面對人文禪思與機械複製所製造的影像延伸，似乎已經跨越傳統／創新、西方／東方之間的限制與藩籬。

參、臺灣新媒體藝術運用禪觀念的例證

以禪的思維作為創作元素，擴及科技媒體的應用技術，兩者相互結合下的風格如何產生？特別是在臺灣當代藝術發展的當下，兩者又產生具有怎樣的意涵？以下分別從〈鏡花水月〉、〈靜心〉、〈心之鯉〉與〈拂拭〉等互動作品，藉此探測創作者以禪思觀念結合電子媒材之手法，以及他們如何賦予科技年代的創新觀點和藝術表徵。

一、吳宗翰、魏德樂、袁廣鳴、孫弘的〈鏡花水月〉

吳宗翰、魏德樂、袁廣鳴、孫弘共同完成的〈鏡花水月〉(2004)(圖 8)，水缸中看似裝了八分滿的水，六朵蓮花不斷在水面上漂流移動。使用者手持勺子，可以擾動水面，也可將花撈起，或再倒回水中。創作者汲取「鏡中花，水中月，看似有，卻是無」之文本概念，呈現出鏡花水月、虛幻泡影的意境，並透過影像追蹤系統與動畫視覺處理，轉化為虛擬實境的互動裝置。

從作品架構主體來看，作為顯示與輸入介面的水缸和勺子是觀者可視部分，而隱藏幕

後的主要硬體則包括電腦、投影機和 3D Tracker。這個 3D Tracker 具有磁場發射器（Transmitter）與接收器（Receiver）功能，接收器固定在勺子握把，利用電磁場方式來追蹤物體的位置和角度。電腦和 3D Tracker 透過 RS-232 連接介面，在系統執行期間電腦不間斷接收 3D Tracker 的訊息，同時彙整虛擬環境的內部資料，經過處理後即時產生虛擬景象，再輸出到投影機上，投影機將影像投射在水缸和勺子上，最後呈現出水中撈取蓮花的影音效果。（吳宗翰、魏德樂，2004）

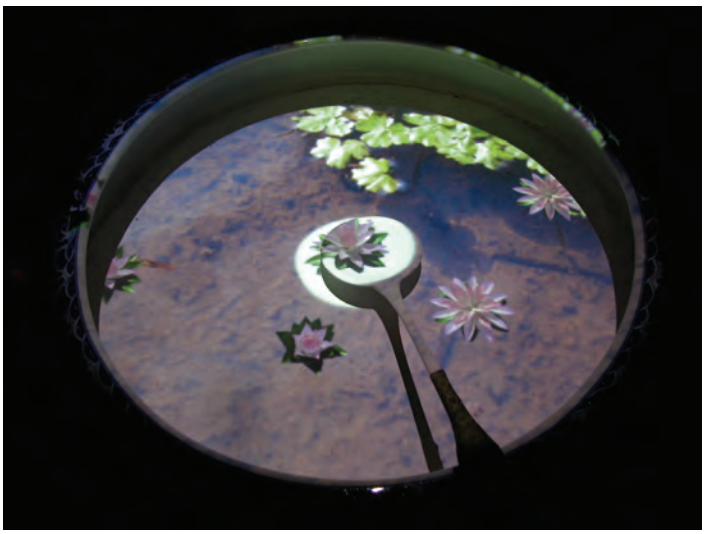


圖 8　吳宗翰、魏德樂、袁廣鳴、孫弘 ,〈鏡花水月〉(2004)
圖片來源 :「2007 經文與佛像的對話特展」法鼓山 (陳永賢攝影)

就詞彙意義而言，「鏡花水月」原作「鏡像水月」，典源來自《遺什大乘要義問答》所述：「火從白石出者，則無香也。風但有觸，而無色也。若非色之物，則異今事。如鏡中像，水中月，見如有色，而無觸等，則非色也。化亦如是，法身亦然。」（卷上・辯法身如幻常光泥洹三義）。典故或見於《大智度論》「解了諸法，如幻，如焰，如水中月，如虛空，如響，如揵闥婆城，如夢，如影，如鏡中像，如化。」（卷六）；唐・裴休〈唐故左街僧錄內供奉三教談論引駕大德安國寺上座賜紫方袍大達法師元秘塔碑銘〉之「水月鏡像，無心去來。徒令後學，瞻仰徘徊。」（《全唐文・卷七四三・裴休》引）；以及《景德傳燈錄》之內文「三界六道，唯自心現，水月鏡像，豈有生滅？」（卷一四・石頭希遷大師）等。

《遺什大乘要義問答》為東晉高僧鳩摩羅什與慧遠的問答錄，書中闡明大乘佛教的教義，如「佛法身者，同於變化，化無四大五根。所以者何？」以此反覆論述有關法身的問題。其中對於「鏡像水月」的釋意是：把地、水、火、風四種元素形成之物稱為「色」，非此四大元素所形成之物則稱為「非色」。凡色，至少具有色、香、味、觸四種感覺之一，例如水有色、味、觸，風則只有觸。若是非色之物，就像鏡中的影像，水中的月亮，看來好像有實體，其實觸摸不著，只是個幻象。

鏡花水月、虛幻泡影的意境，猶如感官之於色、香、味、觸的體驗。透過「來去無礙，通用自由」的凝視與觀想方式，亦如禪宗所稱「戒定慧一體」。何謂戒、定、慧？「戒是外在的，屬於規範性的條目；慧所認知的是理念、理體；定則是去消化與反省的過程。」以一個循環狀態來說，戒（事）→定（境）→慧（理）→戒（事）……等漸次排序。再者，戒定慧一體的意義在於導入「身（身行）→受（感受）→心（心行）→法（法理）」。如此，戒、定、慧三學對於「意」（manas）的解釋從眼（耳、鼻、舌、身）與色（聲、香、味、觸）為緣而生識之後，以微觀與凝視的審察關係融入生活之中，這層彼此關照之意涵包含「解脫慧」的提示，目的在於解脫智慧、啟悟人生。（釋惠敏，1997）

從「鏡花水月」的內涵延伸至凝視的覺察力，如同以「四念住」（身念住、受念住、心念住、法念住）之方法，察覺出物理、生理、心理的法則。（釋惠敏，1999）之後再依美感原則，觀察自我的生理變化、情緒反應、認識與思考過程及真理確認的覺察，而後轉化為鑑賞能力。因此，〈鏡花水月〉提供一種有形的凝視覺察，以及無形的觀想作用，參與者透過這種虛擬影像的互動過程，體驗著虛幻泡影的意境。

二、張恬君的〈靜心〉

張恬君的互動裝置〈靜心〉（2006）（圖 9），在簡潔的空間裡置放一張長椅，觀者或坐或臥的姿勢就定位後，投影影像即刻顯示出參訪者身形。螢幕中從上端不斷飄下繽紛花朵，當翩翩落下的花朵落在觀者身上，就像停靠的物件一樣不斷累積。直到觀者抖動手臂或移動身軀時，佇停在身上的花瓣則會紛紛掉落，如同作者所述：「就算是天雨寶花，仍是縈繞於心的煩惱。唯有靜心拋開執著，才能抖落一身的凡塵。」（張恬君，2006），此概念將觀者靜坐的姿勢與飄落繁花作為比擬，兩者產生一動一靜的寓意關聯。

此作品之互動結構採用 Java 所延伸的 Processing 程式語言，運算過程透過電腦對於像素（pixel）所產生變數值（the value of a variable）的視覺化表現，最後再經由 Webcam 擷取影像而驅動變化結果，投影畫面提供一種即時且鮮明的圖像式反饋， 達到觀者與作品之間互動式的感官效果。

圖 9　張恬君 ,〈靜心〉(2006)

圖片來源：「2006 張恬君個展」鳳甲美術館 (陳永賢攝影)

從〈靜心〉作品的內涵可從兩方面來看，第一是關於靜心後的放下（唯有靜心拋開執著，才能抖落一身的凡塵）。以禪的思維來看，因爲貪慾而招致煩惱憂愁，反復而生的貪慾，明明是無常、不可得而執，却無數次地重複於身旁。當拋開過多慾望之後，回歸於自我面貌而得安住。猶如《雜阿含經》所述「觀察五蘊無常，則生厭離。」（卷一）;「離厭，不厭。譬如大力士夫彈指。發聲即滅。」以上所述的生厭離、離厭，均是脫離貪慾後的領悟，而後能夠感到自我知足的詮釋。

第二是「天雨寶花」的生滅比喻。《法華經》中的一段話：「佛告舍利佛，如是妙法，諸佛如來，時乃說之，如優曇缽華，時一現耳。」生滅的花朵可當作現實生活中的短暫易逝，花朵只是一種意象，藝術家借用自然美與觀者的直覺，造就一種既虛幻又真實的境界，以此延伸至深層之禪意寓言。以寓言作為傳達意念的工具來說，猶如《莊子》所指：「以重言為真，以寓言為廣」可視為一種概念的再現，再以禪思的角度觀察，公案則可視為寓言的另一層解碼。禪公案的內容具有一種弔詭性，成中英（1994）認為，禪之疑惑論證主要是源於對話者故意把公案之表面語意，以及深層存有論的指涉關係予以切斷，致使表面意義的語言失去了本身的架構，但是，禪之語言卻因而獲得新意義。由此延伸，張恬君的〈靜心〉提供之理念，指涉一種超驗的、絕對的、永恆的價值，不僅存在於作品外部的意象，同時也提供參與者在體驗觀想時，有了新的重組意義。

三、黃心健的〈心之鯉〉與〈拂拭〉

黃心健的〈心之鯉〉（2004）（圖 10）從《金剛經》「應無所住，而生其心」發想而來，藉由牆面投影的「心」字所組成的虛擬鯉魚，跟隨觀者的影子而穿梭，當觀者的影子擋住牠的去向時，鯉魚避開後順勢地轉折到白色的畫面，過了若干時間，牠又會逐漸消失而歸於虛空。這隻鯉魚的意涵宛如分割成亮與暗兩個部分，誠如作者所說：「體外的世界，反而比體內的世界容易瞭解。我們用語言與工具，可以對這外在的世界作精密的量測與操縱；然而，對體內的世界，卻像是一個黑洞，隱藏著各種情緒與記憶，這些，只能透過當事者自發性的抒發，藉由有限的語言文字，才得以與外界溝通。」（黃心健創作自述）虛擬鯉魚和牆上投影，兩者意味著體外世界的意識層和體內世界的黑洞，以此表達各種顯性與隱性的情緒與記憶溝通，亦如禪意棒喝般的覺醒暗示。

黃心健另一件作品〈拂拭〉（Dusting, 2007）（圖 10），創作概念從神秀與慧能的兩個偈子得來靈感：「身是菩提樹，心如明鏡臺，時時勤拂拭，勿使惹塵埃。菩提本無樹，明鏡亦非臺，本來無一物，何處惹塵埃。」裝置呈現的效果是經由觀者的手輕輕掠過桌面，如果桌面沒有文字，則會隨即產生文字，逐漸浮現《法華經》的經文字句慢慢接連成串，文字串成像是一條游動的魚，牠會閃躲觀者的手、或是其他障礙物，最後消失在桌面上。若桌面已經出現文字，文字會因觀者的擦拭動作而漸消失。

圖 10　黃心健，〈心之鯉〉（2004）
圖片來源：「經文與佛像的對話特展」法鼓山（陳永賢攝影）

圖 11　黃心健，〈拂拭〉（Dusting, 2007）
圖片來源：創作者提供

將禪思意念轉化為媒體裝置的空間，其身歷其境的臨場感與即時回饋作用，已經超越二度空間的一般想像。上述黃心健的作品特色，可以窺探出他同時訴說臨場空間與觀者短暫棲居的互動狀態，藉由剎那的時間性給予觀者一種當下對於禪思維的體驗與辯證。這種即時提供體驗式的參悟，直接取材於經文和偈語，無論對於禪的漸悟或頓悟感受，作品呈現都給予觀者新穎的、愉悅的、互動的、啟發性的新視野。

對照於美學觀點之「感情移入」、「情景交融」的藝術意境，也和作品所提供偈語悟境有著異曲同工之處。人們如何參與禪的悟境？釋聖嚴（1992）認為：「悟境確實是有的，

但卻不是以企求心、好奇心所能得到的，以猜測和想像來揣摹悟境，則永遠無法瞭解悟境是什麼。『開口即錯，動念即乖』，若用思想、知識、語言、文字、邏輯推理等方法來解釋說明悟境，便與悟境的本身，越離越遠。」此外，他曾以〈十牛圖〉為例並指出：「開悟層次，乃是因人而異的……有的人初悟與再悟，就有了淺與深的感受。」禪的悟境是人人皆有，而對於物我的情景交融，則是初禪五支「覺、觀、喜、樂、心」的體驗，相通於藝術審美的感知。如此來看黃心健的作品，可以說在藝術鑑賞過程中，他提供一種禪思悟境的空間，進而在主客體合一的氛圍下，釋放出自由的參悟機緣。

肆、結論

整體而言，近年來新媒體藝術發展下所凸顯的特色，重點包括兩部分。首先，以媒介物件的傳達與溝通來看，舊媒體的單向性傳播與新媒體的交互性相比，後者明顯將參與者沈浸式的體驗過程緊密連結，並使其互動過程形成一種流變的、開放的、動態的和體驗的審美狀態。互動性是新媒體作品的顯性特徵，其呈現機制直接促使電子媒介成為重要元素，猶如史蒂芬・威爾森（Stephen Wilson, 1993）所指：「互動，代表著控制者、瀏覽介面與觀眾之間，彼此產生作用、影響事件過程與當下發生的狀態。」換言之，當觀眾介入互動機制，表面上是藉由互動效果達到作品解釋之目的，實際上卻消彌創作者與觀者之間的距離，更讓解讀藝術的意識轉嫁於參與者的行為過程。

其次，以新媒體藝術的當代性來看，創作形式逐漸走入跨領域的結盟趨勢，組合類型如（一）綜合性的跨領域合作：如「爆破理論」（Blast theory）、「藝術＋公司」（Art + Com）等團體結合藝術家與工程師之間的創作組合；（二）新技術的實驗風格：如拉法耶・羅札諾－漢墨（Rafael Lozano-Hemmer）以嶄新的感應裝置與器材設備，創造新穎的視覺與肢體感受；（三）藝術與商業的結合開發：如倫敦 Night Club 邀請藝術家創造兼具藝術魅力與流行時尚的影音效果；（四）表演形式與呈現：如 DV8 劇場、Ultima Vez 舞團將舞臺空間與新媒體影像相互融合等，均在創作思維和技術潛能之間形成了良性的合作關係。

的確，在新媒體藝術範疇中賦予禪的思維，成為一種文化意識中的表現方式。如前所述，審美機制的經驗，特別是從觀者參與過程中所經歷的轉化來說，如觸摸、空間移動、聲音控制、光影感應等互動介面，移轉至屬於自我內化的參悟，即是科技與數位化之後的藝術語言。禪的思維與新媒體藝術，兩者相互結合而有新的形式，在當代藝術潮流下的可能結構與未來展望，歸納如下。

一、新媒體藝術運用禪的思維在當代藝術潮流下之可能結構

無論東西方的文藝脈絡，文化意識融入藝術表現是長久以來方式之一；然而，面對電子媒材、電腦技術的時代新產物，透過禪思觀念的具體實踐又可成為當代潮流下的另一種意涵，其精神結構包括：

（一）數位革命導致一種新的全球共存關係，也引發人們對媒體與藝術空間的新思考。創造新技術、利用新技術，是當代藝術發展的必然趨勢，而與日遽增的科技產品，以及透過電訊傳輸和結合電腦創作的新媒體藝術，與科學或生物學結合理論的建構，

尤其是文化意識與信仰思維的內涵更顯重要。

（二）姑且不論新媒體藝術的發展始於何地，在西方經驗歷程的圓周閉合之後，開創在地文化與本地精神的自我特色，才能開創屬於己身的新圓起點。換言之，在快速變遷的電腦媒介裡，挹注更準確的技術、創意之外，新媒體藝術與禪思觀念的結合，即是另一種借古創新的表現方式。

（三）在新媒體藝術與禪思觀念結合下，除了再次燃起人們對電子科技的憧憬之情，即刻處在於一個他我異質的存在意識。在此兩者之間，一為不可或缺的媒材介面，一者為內化的禪思維體驗。顯然，數位技術和影像奇觀在此扮演相當重要的角色，它隨著創作者的詮釋手法，進而帶領觀者進入這層被營造出來的文化思考與氛圍之中。

二、賦予禪的思維於新媒體藝術之創作實踐與展望

創作者藉由科技與新媒體形式所呈現的禪思語彙，其共通特質即在於空間營造與觀者互動之間的體驗，而表述的實踐與展望在於：

（一）新媒體藝術透過空間場域營造一場虛擬幻影與真實介入的場域，而人們對於空間的感受則如同巴舍拉（Gaston Bachelard, 1994）所述：「空間不是一個均質空洞的範圍，而是一個充滿了質量甚至幻想的空間。是我們最初感知的、夢中的空間，我們的情感原本就屬於其中一部分的空間。」假如將此場所轉移至新媒體的擬像空間，創作者提供一種禪悟的冥思場域，亦即包容身體存在所投射的虛擬影像，兩者在於感受真實和變異瞬間之時，共同被感知於禪觀的審美場域中。

（二）觀者進入展場空間之後，在數位幻影與禪思維的意境體驗中，藉此找尋一種似近非遠的科技時光。此刻，參與者的感受、生活與禪思的距離不再是遙不可及，而感受禪思觀念不僅是傳統文化的一部份，也可成為「當下即是」的體驗美學。

（三）號稱科技之島的臺灣，有著多元的先進技術開發與產業，未來若能結合更多科技產業與藝術創作結合，以及開發專業工程師與創作者之間的共創平臺，對臺灣新媒體藝術的發展將有具體且實質的助益。

總而言之，新媒體運用的內容即是藝術實踐的根本，它同時建構於優美的傳統與既有的意識形態之中，同時也需要在文化意涵中找尋新的美學方向。換言之，形塑臺灣當代藝術於此雙邊的藝術能量，不僅是新媒體與科技間的關係，亦同時指涉藝術創作在文化意識上的覺醒。

參考文獻

成中英（1990）。〈禪的詭論和邏輯〉，《**中華佛學學報**》第三期。臺北：中華佛學研究所，頁 185-207。

吳宗翰、魏德樂（2004）。〈鏡花水月——虛擬實境互動裝置〉，《**國巨科技藝術國際學術研討會**》。臺北：國巨文教基金會，頁 158-163。

俞崑（1977）。《**中國畫論類編**》。臺北：華正書局。

高美館（2001）。《**心靈再現：臺灣女性當代藝術展**》。高雄：高雄市立美術館。

張恬君（2006）。《**萬里雲天**》。臺北：鳳甲美術館。

陳傳席（2001）。《**中國山水畫史**》（修訂版）。天津：人民美術出版社。

黃河濤（1997）。《**禪與中國藝術精神的嬗變**》。臺北：正中書局。

鈴木大拙著，孟祥森譯（2000）。《**禪學隨筆**》。臺北：志文出版社。

鈴木大拙著，劉大悲譯（2000）。《**禪與生活**》。臺北：志文出版社。

潘平、明立志編（2005）。《**胡適說禪**》。臺北：九儀出版社。

國立臺灣美術館（2005）。《**快感：奧地利電子藝術節 25 年大展**》。臺中：國立臺灣美術館。

釋聖嚴（1992）。《**禪的體驗**》。臺北：東初出版社。

釋惠敏（1997）。《**禪定與生活**》。臺北：西蓮淨院出版社。

釋惠敏（1999）。《**戒律與禪法**》。臺北：法鼓文化公司。

Ales Erjavec 著，胡菊蘭、張雲鵬譯（2003）。《**圖像時代**》（*Toward the Image*），吉林：吉林人民出版社。

Baudrillard, Jean 著，洪凌譯（1998）。《**擬仿物與擬像**》（*Simulacres Et Simulation*），臺北：時報出版。

Bachelard, Gaston 著，龔卓軍、王靜慧譯（2003）。《**空間詩學**》。臺北：張老師　文化。

Bourdieu, Pierre 著，林志明譯（2002）。《**布赫迪厄論電視**》（*Sur la television*）。臺北：麥田出版社。

CBETA 電子佛典。

D.Nicholas Mirzoeff 著，陳芸芸譯（2004）。《**視覺文化導論**》。臺北：韋伯文化。

Mitchell, William 著，吳啓迪等譯（2001）。《**伊托邦——數字時代的城市生活**》。上海：上海科技教育出版社。

McLuhan, Marshall 著，何道寬譯（2000）。《**理解媒介**》。北京：商務印書館。

McLuhan, Marshall 著，何道寬譯（2000）。《**麥克盧漢精粹**》。南京：南京大學。

Stevenson, Nick，王文斌譯（2001）。《**認識媒介文化**》。北京：商務印書館。

Wilson Ross, Nancy 著，徐進夫譯（1994）。《**禪的世界**》。臺北：志文出版社。

Arendt, Hannah. (Ed), W.Theses, Benjamin.(1999). *On the Philosophy of History*, London: Pimlico.

Austin, James H. (1999). *Zen and the Brain: Toward an Understanding of Meditation and Consciousness*. London, The MIT Press.

Bodri, William and Lee, Shu-Mei. (1998). *Twenty-Five Doors to Mediation*. York Beach: Samuel Weiser INC.

Bussman, K. & Matgner, F. (1993). *Nam June Paik*. Venice: German Pa.

Christmas, Humphreys. (1988). *Zen Buddhism, Australia*, Allen & Unwin Paperbacks Ltd.

Cleary, Thomas. 1986. *Zen Essays by Dogen*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Ernest, Wood. (1977). *Zen Dictionary*. New York: Philosophical Library.

Evans, Jessica & Hall, Stuart. (1999). V*isual culture, the Reader*. London: SAGE Publications Ltd.

Hansen, Mark B. N. (2006). *New Philosophy for New Media*, Cambridge: The MIT Press.

Hall, Stuart. (1992). *The Question and Cultural Identity*. Cambridge: Polity Press.

Manovich, Lev. (2001). *The Language of New Media*, Cambridge: The MIT Press.

Rexroth, Kenneth. (1981). *The Buddhist Writtings of Lafcadio Hearn*. London: Biddles Ltd.

Suzuki, D.T. (1972). *The Zen Doctrine of No- Mind*. York Beach: Samel Weiser Inc.

Suzuki, D.T. (1977). *Essays in Zen Buddhism*. London: Rider and Gomapny Ltd.

Suzuki, D.T. (1977). *Zen Buddhism. London*: Rider & Company Ltd.

Suzuki, D.T. (1990). *The Zen Doctrine of no Mind*. London: The Guernsey Press Ltd.

Tribe, Mark & Jana, Reena. (2006). *New Media Art*, Taschen GmbH.

Wood, Ernest. (1957). *Zen Dictionary*. England: Penguin Books Ltd.

〈http://news.sina.com.cn/c/2004-10-11/17454543402.shtml〉[2007-04-29]。

〈http://www.jimcampbell.tv/IN/INShadow/text.html〉[2007-05-14]。

〈http://www.digiarts.org.tw/Resource/LeaRec_detail.aspx?LeaRecDBID=14〉[2007-05-13]。

〈http://www.fundacion.telefonica.com/at/rlh/index.html〉[2006-05-05]。

A Discussion on Approaching of Zenism and New Media Art -- A Case Study of Taiwan Contemporary Art

Yung-Hsien Chen

Abstract

Ever since the information revolution after 1960s, creation via digital computer design has been a significant form in contemporary art. However, the controversies surrounding this new form of art have never ceased after video and new media art made their fist debut at an international art exhibition in 1980s. The discord results from a rupture between traditional art and new media because the latter, on one hand, features the novelty of advanced digital technology and, on the other hand, includes the irresistible real-time experiences and interactive effects. Today, the new media is still characterized by cross-subject collaboration (as the creation between artists and engineers), new-technological experiments (as the new sensor devices and equipments), the combination of art and commercial development (as art and fashion), theater performance (as the combination of stage space and new media image) and so on. All of them advocate a new coalition between creative thinking and technological potential. Nevertheless, how could the western new media art embodies the oriental creative concept in terms of viewers' participation in the creative work? To be more specific, how can it be possible for viewers to fully understand the artists' contemplation on the meditation experience and their Zenistic concept when their directly interact with the art work by touching them, feeling the space transition, experiencing voice control or the interplay between light and shadow? Hence, the study enveadors to discuss new media in terms of Zenistic expression. It will induce the interaction between new media and oriental Zenism by analyzing the artists' creative thoughts, ways of approach, and content of creation under the oriental and occidental cultural differences.

Key words：Zenism, New Media Art, Interactive Installation, Contemporary Art

Assistant Professor, Department & Graduate School of Multimedia and Animation Arts, National Taiwan University of Arts.

The Use of a Diagnostic Profile of Art Understandings in the Assessment of Taiwanese Art Students' Written Responses to Chagall's *The Birthday*

Martin Forker Miao-Jen Chang

Abstract

Multiple examples of Taiwanese art students' responses are offered to illustrate individual categories of Stavropoulos' (1992) *Diagnostic Profile of Art Understandings* which employs four dimensions (*Descriptive, Formal, Interpretative, and Historical*) to score the higher, lower, and misunderstandings of students' written responses to a particular image. 29 female Fine Art and 29 male Fine Art students from a Taiwanese national art university participated in the study. Each participant was asked to give his/her written responses to Marc Chagall's *The Birthday*. The findings suggest that Taiwanese art students have sufficient prior knowledge, an adequate art knowledge base, and use knowledge-seeking strategies in making high-road transfers. In general, the findings reveal that the combined scores of female and male Taiwanese art students in the descriptive and formal dimensions are comparable. Commendably, within the formal dimension, some students actively search for formal understanding using compound sentences, complex thought-structures, connection making, comparisons, speculation, and hypotheses in making their conclusions. Some students analyze the image in terms of the elements of design (line, shape, color), and also in terms of the principles of design (variation, action/movement, balance, unity, dominance, and contrast). Nevertheless, many students do not classify the artwork in terms of technique processes, media or the materials used. There is also evidence of some students making immature judgments, nebulous or unclear statements within the four dimensions. Although some students give exemplary responses within the historical dimension, such responses are few. Laudably, the greatest number of higher-order responses for both male and female students is evident in the interpretative dimension. Overall, the findings suggest that the Taiwanese art students in this study have reached a proficient standard of visual literacy.

Key words：diagnostic profile, knowledge-based strategies, knowledge-seeking strategies, higher-order understandings

Martin Forker: Assistant Professor, Shih Chien University Kaohsiung Campus Taiwan.
Miao-Jen Chang: Lecturer, Fortune Institute of Technology Kaohsiung Taiwan.

Motivation for Undertaking Study

I am a Northern Ireland artist/art educator who has worked in a Taiwanese university for the past five years. I undertook the present study because I am extremely interested in Taiwanese art education, and especially in how Taiwanese art students' understanding of imagery is assessed. I have taught art and art history in several schools in Northern Ireland and the Republic of Ireland. My doctoral study entitled "*A Diagnostic Profile of Art Understandings and Social Attributions Based on Written Responses to Conflict Imagery*" was related to the function of symbols in art education (Forker, 2002). Significantly, I developed a social/psychological fifth dimension to Stavropoulos' (1992) four dimensions of her diagnostic profile of understandings (*descriptive, formal, interpretive and historical*). This additional fifth dimension was developed to better understand the role of symbolization in society, and its function in a conflicted society such as Northern Ireland in particular. My collaborator, who is a native of Taiwan, is vastly experienced in teaching English to Taiwanese ESL and art college students for many years. Since sentence structure is a imperative part of the diagnostic assessment of understanding imagery, her contribution to the study was crucial in attempting to reduce problems regarding possible language transfer in the translation of the students' written responses.

Visual Literacy

This study uses a diagnostic profile to assess the levels of visual literacy of Taiwanese art students' written responses to Marc Chagall's painting "*The Birthday*". Visual literacy involves thinking critically and logically about visual information in order to assess both the meaning, and the intention of that information, as well as using these skills to create new forms of visual communication. As globalization comes more to the forefront of our society, and visually rich forms of information dominate our methods of communication; visual literacy becomes a crucial skill for all well-educated individuals to possess (Oring, 2000; Kirrane, 1992; Avgerinou & Ericson, 1997). Being visually literate allows the viewers of images to grasp the larger social implications of an image (Plantinga, 1995). However, to be visually literature, all students must "speak" and "read" the visual language. As Oring (2000, p.8) states:

> *"For communication to take place there must be a common language between an artist and an audience. Some amount of effort on the part of both artist and audience is required… what is the sense in having a language-either visual or verbal-that we fail to understand?"*

In short, are art students qualified speakers and interpreters of visual language? Hurwitz & Day (1991, p. 494) underline that writing about art is a natural way for students to relate language, art, and imagination. Koroscik's et al., (1992) study assesses student understanding from writing samples, investigates the inter-relationship between context and verbal cues, and indicates student understanding can be facilitated by presenting artworks within comparative contexts.

Knowledge Base and Knowledge-Seeking Strategies

A knowledge base consists of knowledge, skill and experience which students bring to learning situations (Hurwitz & Day, 1991). Knowledge-seeking strategies assist the learner in constructing new understandings from their existing knowledge base. Koroscik et al., (1992) propose that the components of a student's knowledge base, and knowledge-seeking strategy, can be reflected in written statements about works of art. The knowledge base is the sum total of what an individual already knows, and is referred to as prior knowledge. The importance of prior knowledge has been examined in such fields as computer programming (Linn, 1985), mathematics (Schoenfeld, 1985), medicine (Lesgold et al., 1988), art education (Koroscik, 1982), and reading comprehension (Alvermann et al., 1985). Koroscik (1993, p.21) stresses that a knowledge base, and a knowledge-seeking strategy, have to be engaged to some degree in order for transfer to occur.

The Diagnostic Profile of Art Understandings and Misunderstandings

Stavropoulos' (1992) diagnostic profile assesses the use of students' knowledge-seeking strategies, and scores them within four dimensions. The descriptive dimension scores objects, and subject matter; the formal dimension scores elements or principles of design, media and technique; the interpretative dimension scores meaning, emotion, feeling, and expression; whilst the historical dimension scores names, dates and information regarding the artist. Based on cognitive conceptions of learning; the parameters of the diagnostic profile are reflective of lower-order understandings, higher-order understandings, and misunderstandings. The instrument provides a means to analytically and holistically assess written and verbal statements about works of art. It has been well-received by art teachers and other professionals.

Grounded in cognitive conceptions of learning, it extends our ability to gauge the scope of student understandings of artworks. Barrett (1990, p.12) argues that descriptive statements are verifiable by observation, and an appeal to factual evidence. In short, critics can obtain descriptive evidence by looking directly at what can be seen in the artwork. The diagnostic profile is unique in that it goes beyond description by: (a) delineating the student's construction of knowledge from a writing sample, (b) assessing a range of understandings and misunderstandings, (c) characterizing the interplay between the student's knowledge base and choice of knowledge-seeking strategies, and (d) diagnosing the student's attributes and constraints to learning.

The instrument encompasses terminology reflective of the field of art education, and it is responsive to educators who have backgrounds in the visual arts. Studies indicate that it is consistent and effective in assessing *descriptive, formal, interpretive, and historical* understandings of artworks (Forker, 2002; Short, 1996; Stavropoulos, 1992, 1995, 1996). Furthermore, the instrument is also diagnostic in its ability to discriminate among lower-order

understandings, higher-order understandings, and misunderstandings. Based on traditional test and measurement techniques, the instrument is considered to be a reliable and valid assessment tool.

Learning Outcomes

Based on the interplay between knowledge base and knowledge-seeking strategies, at least four conceivable learning outcomes can be isolated. These outcomes exist along a continuum. For example:

- The learner does not possess adequate prior knowledge, nor were effective knowledge-seeking strategies employed
- The learner possesses relevant prior knowledge, but employs ineffective knowledge-seeking strategies
- The learner uses effective knowledge-seeking strategies, but does not possess adequate prior knowledge
- The learner possesses relevant prior knowledge, and uses effective knowledge-seeking strategies

Vosnaidou & Brewer (1987) argue that the interaction between the knowledge base, and knowledge-seeking strategies, explain why learning outcomes differ and provide a foundation for developing a more comprehensive approach for assessing student understandings of artworks. An evaluative account or characterization of the outcomes that occur along these learning continua distinguish less successful learners from more successful ones. New experiences are interpreted from prior knowledge. Significantly, Alvermann et al., (1985) underline that students often fail to transfer their existing knowledge to new information. Bransford & Johnson (1972) argue that learners activate and transfer prior knowledge; and this influences the degree to which new information and ideas are comprehended. For example, students need to know something about Chagall before they understand Chagall's influences on the French poet Paul Eluard (Crespelle, 1970), and the Russian printmaker El Lissitzky (Alexander, 1978).

Art-specific prior knowledge activates, and determines understanding (Koroscik, 1982). A student accumulates general knowledge that is related to art from everyday experience, and informal knowledge (Prawat, 1989). Prior knowledge specific to art might encompass viewing, and art-making experiences can be gained as a result of formal education. For example, while students possess informal descriptive knowledge regarding beds; a bed cannot be easily identified in Chagall's *The Birthday*. The bed is cut off at the right-hand side of the composition, is slightly tilted in perspective, is covered with scarves, and an object that might be a pillow.

Low-Road and High-Road Transfer

Classical approaches to assessment in art education tend to focus on recall of vocabulary, definitions or facts (Efland, 1990). Form is an artwork's structure, arrangement, organization of

the composition, construction, and elements and principles of design (Barrett, 1990). Moreover, it is important for an art historian to identify media for the reader. Formal qualities include compositional space, strong diagonals, multiple points of view, proportion, asymmetrical balance, and hues. Additionally, understandings vary in degrees of cognitive complexity (Nickerson, 1985; Parsons, 1987).

Perkins & Salomon (1989) characterize the most common form of transfer as low-road transfer. The process of lower-road transfer involves lower-order knowledge-seeking strategies such as the application of familiar vocabulary, recall of facts, correct description of instances, or memorization. These knowledge-seeking strategies occur within the basic learning process; they are familiar operations, performed intuitively and automatically. Knowledge that *The Birthday* is a painting is obvious, and it is based on the practice of looking at other paintings. When knowledge is the consequence of the recognition of simple formal qualities; *lower-order transfer* has occurred (Salomon & Perkins, 1989).

Higher-road transfers are deliberate mindful efforts to represent principle at a high level of generality, so that they subsume a wide range of cases; it is a controlled process, which demands greater mental effort. For example, an obvious response might be withheld in favor of a closer examination of the underlying meaning. Looking closer at the problem facilitates alternative strategies, choices and connections, which lead to the construction of new structures of understanding. It is brought about by an ability to abstract and apply principles under appropriate conditions. In summary, the process of higher-road transfer involves the construction of meaning through a meshing of concepts. However, misunderstandings about works of art can impede meaningful learning (Parsons, 1990).

Art Misunderstandings/Negative Transfer

Feltovich et al., (1988) posit that an assessment instrument should be able to distinguish the misunderstandings that a student brings to potential learning situations in art. Perkins & Simmons (1988) suggest that in order to assess "misunderstandings"; knowledge of the kinds of mistakes students make, and their causes, is required. Perkins & Salomon (1987) hypothesize that students do not fully understand works of art because prior knowledge, or the employment of particular knowledge-seeking strategies, prevents learning. When one learning encounter impairs another; a negative transfer has occurred. Confrey (1987) proposes that other reasons why students do not fully understand works of art are because they do not have an adequate knowledge base, or their knowledge-seeking strategies are limited. Parsons (1990) suggests that children's conceptions merely represent a partial understanding.

Methodology

Figure.1　Marc Chagall's *The Birthday* (1915)

Marc Chagall's *The Birthday* was used to illicit the written responses of the Taiwanese participants. Marc Chagall was a Russian-born French painter distinguished for his surrealistic inventiveness. His work treats subjects in a vein of humor and fantasy that draws deeply on the resources of the unconscious. Chagall's personal and unique imagery is often suffused with exquisite poetic inspiration. Many of his works focus on bright colored portrayals of Jewish Shtetl life. He combines recollection with folklore, fantasy, and Biblical themes. Unquestionably, *The Birthday* strikes a universal chord of emotion with viewers; the forms are beautiful, the shapes are appealing, and the composition is vibrant. Responses to *The Birthday* were evaluated and awarded designated scores within the four dimensions. Compton (1985, p.191) suggests that a descriptive analysis of the composition categorizes figures e.g., a still-life, a table, a bed, a shawl, and a window within the interior space. Descriptive statements are verifiable by observation, and an appeal to factual evidence (Barrett, 1990).

Importantly, there is consistent agreement across the art history literature as to the meanings of *The Birthday*. For example:

- In 1915, Chagall had painted…a long series of paintings of lovers, each celebrating an anniversary of his marriage with Bella, her birthday, or his or their daughter, Ida's.

  (Sweeney, 1946)
- Love as romantic transcendence…which is so much in the spirit of our notions of perpetual courtship…the substance of love consists of just such rituals

  (Feldman, 1967)
- This highly improbable stance adopted by the figures illustrates, both literally and metaphorically, the transports of love.

  (Makarius, 1988, p.74)

Participants

29 female and 29 male Fine Art students from a national Taiwanese university situated in southern Taiwan participated in the study. All of the participants were third-year Fine Art students. The age of the participants ranged between twenty-one and twenty-three years old. It was assumed that third-year Fine Art students would possess superior art knowledge-bases and knowledge-seeking strategies when evaluating Chagall's *The Birthday*.

Data Collection Procedures

The data were collected during March, 2004. Prior to the data collection, permission was granted by the Chairman of the Taiwanese university's Department of Fine Art to conduct research. Consent forms were signed by all the participants. Significantly, their art tutors were not given any prior knowledge of the selected imagery in order to ensure neutrality. Hence, the participants were not given any prior tuition regarding the image. The data collection was undertaken in a special room designated by the university Fine Art department, and was conducted under the strict supervision of the present researchers. Using the Mandarin language, my Taiwanese collaborator fully explained the nature of the research to all of the participants. Each Fine Art student was provided with a colored photocopy image of Chagall's *The Birthday*. Usage of a colored image was crucial to the students' *formal* analysis. Furthermore, each participant was given 20 minutes to write his/her understandings in the Mandarin language. In terms of coding, each Taiwanese art student was labeled as (*TAS*), and allocated a number. The letters *F* and *M* were also added to differentiate gender e.g., (*TAS 1*) *M*. Furthermore, the transcriptions were subsequently divided into clauses which were then scored within the appropriate dimension e.g., (*TAS 2*) *F: D4*. Each participant's response was transcribed, and then translated into the English language. Given that sentence structure is a vital part of the diagnostic assessment of understanding imagery, both researchers spent a significant amount of time in trying to reduce predicted problems regarding language transfer in the translation of the students' written responses. For example in one response, the student creates a highly imaginative, but a totally incredulous interpretative misunderstanding:

> 那個女人想要拿花來吃，但是她太急了而且她的肚子變的很大，所以縱然她那粗壯的大腿，小時候有纏過腳，也不能支撐她自己的身體所以她跌倒了。有一個叫做諾克的綠巨人是這個房間的主人他眼瞎掉了…他愛吃螃蟹但是他卻不會給他的長手臂縫個袖子。他覺得好糗……所以他的手臂變得很有彈性並且他穿了會飛的褲子……綠巨人實在是太臭了所以那個女人不敢吃臭豆腐，所以她猶豫要不要親他。
>
> *The woman wanted to take the flowers to eat but she was in too much of a hurry and her stomach became so large that even her strong legs, which had been foot-bound in her youth, could not support her, so she fell down. A green giant, named Rock, was the owner of this room and he was blind…he loved crab but he could not make sleeves for his long arms… He was*

very embarrassed…so he grew elastic arms and wore floating pants…the green giant was so foul-smelling that the woman did not dare to eat stinky Do-Fu, so she hesitated in kissing him.

(TAS 39) M: - I3

Exemplification of Scoring Units within the Four Dimensions

Each dimension was coded. For example the letters *D, F, I, H* signify scores in the descriptive, formal, interpretative, and historical dimensions respectively. For instance, a score of *H8* would specify a higher-order understanding within the historical dimension; whilst a score of *D2* would indicate a lower-order understanding within the descriptive dimension.

A scoring unit can be a word, or a group of words in a clause or phrase, that might comprise a whole sentence. A scoring unit could have one or more of the following in various combinations: subject noun (*sn*), object noun (*on*), verb (*v*), and adjective (*adj*). For example, each of the following phrases is equal to a single scoring unit:

A dog and a cat (*sn* + *sn*)

A dog was running (*sn* + *v*)

The dog was running after the cat (*sn* + *v* + *on*)

The black dog was running after a white cat (*adj* + *sn* + *v* + *adj* + *on*)

Sometimes there are multiple scoring units in one sentence. Usually, these compound sentences are separated by coordinating conjunctions (e.g., *then, and, but, or, however*), or by punctuation (e.g., a dash, a comma).

Examples of compound sentences equal to two scoring units:

A dog is running after a cat while the pet owner watches (*sn* + *v* + *on*) [conjunction] (*sn* + *v*)

A dog and a cat are in the background and a hamster is in the foreground (*sn* +*sn* + *on*) [conjunction] (*sn* + *on*)

A dog and a cat are playing with a ball while the children watch

(*sn* + *sn* + *v* + *on*) [conjunction] (*sn* + *v*)

DESCRIPTIVE: Objects, Images, and Scenes

Descriptive Lower-Order Understandings

- D0 Immature judgment, nebulous, or unclear descriptive statement
- D1 Identifies, lists and demonstrates a general recognition of images, scenes and/or symbols
- D2 Student lists and/ or explains activities (verb/and at least one noun)
- D3 Identification of artforms (e.g. landscape, portraiture, caricature, still-life, street scene
- D4 Examines and describes surface details of images

Descriptive Higher-Order Understandings

- D5 Student actively searches work for descriptive understanding (compound sentences,

complex thought structures, connection-making, comparisons, speculation, hypotheses and/or conclusions)

- D6 Descriptive agreement with literature review
- D7 Supported judgment and/or aesthetic reasoning (descriptive)
- D8 Descriptive questioning
- D9 Extends or challenges historians' and/or critics' description of the work through convincing argument which includes supportive examples or evidence

Descriptive Misunderstandings

- - D1 Incorrect Descriptive Appraisal (Supported)
- - D2 Incorrect Descriptive Appraisal (Unsupported)
- - D3 Illogical Descriptive Findings

FORMAL: Medium, Composition, Arrangement, Elements and Principles of Design

Lower-Order Formal Understandings

- F0 Immature judgment, nebulous, or unclear formal statement
- F1 General recognition/identification/definition of elements, principles, marks, graphic details, grounds and/or perspective
- F2 Identifies abstract, real, or non-objective qualities
- F3 Points out style or personal method used by the artist, or ethnic group
- F4 Correctly classifies work in terms of technique, processes, media/materials used

Higher-Order Formal Understandings

- F5 Student actively searches for formal understanding (compound sentences, complex thought-structures, connection-making, comparisons, speculation, hypotheses and/or conclusions
- F6 Analyses work in terms of the elements of design (line, shape, colour, texture)
- F7 Analyses work in terms of the principles of design (repetition, variation, action/ movement, balance, unity, dominance, contrast)
- F8 Formal agreement with literature review
- F9 Supported judgment and/or aesthetic reasoning (Formal)
- F10 Formal questioning
- F11 Extends and/or challenges technician's appraisal regarding the technical process/medium utilized to make the work, through convincing argument which includes supportive examples or evidence. Extends/or challenges historians' or critics' analysis of the work in reference to the elements and principles of design, through convincing argument which includes supportive examples or evidence.

Formal Misunderstandings

- - F1　Incorrect Formal Appraisal　(Supported)
- - F2　Incorrect Formal Appraisal　(Unsupported)
- - F3　Illogical Formal Findings

INTERPRETATIVE: Meaning, Emotion, Feelings and Expression

Interpretative Lower-Order Understandings

- I0　Immature judgment, nebulous, or unclear interpretative statement
- I1　General interpretative language
- I2　Uncustomary/unexpected impression (personal)
- I3　Relates work to popular culture (names, pop-culture)
- I4　Correctly relates work to a culture or religious belief system

Interpretative Higher-Order Understandings

- I5　Student actively searches work for interpretative understanding (compound sentences, complex thought structures, connection-making, comparisons, speculations, hypotheses and/or conclusions)
- I6　Personal interpretation based on description of images, scenes, and /or symbols
- I7　Personal interpretation based on analysis of elements of design (line, shape, colour, texture)
- I8　Personal interpretation based on analysis of principles of design (repetition, variation, dominance, balance, transition, unity, contrast, movement, action)
- I9　Interpretation agreement with literature review (cites conventional, feminist, psychoanalytic, Marxist interpretative perspectives)
- I10　Supported judgment and/or aesthetic reasoning (interpretative)
- I11　Interpretative questioning
- I12　Extends and/or challenges historians' and / or critics' interpretation of the work through convincing argument which includes supportive examples or evidence

Interpretative Misunderstandings

- - I1　Incorrect interpretative appraisal　(Supported)
- - I2　Incorrect interpretative appraisal　(Unsupported)
- - I3　Illogical interpretative findings

HISTORICAL: Classifications and Shared Understandings

Historical Lower-Order Understandings

- H0　Immature judgment, nebulous, or unclear historical statement

- H1 Artist's name(s) or ethnic group
- H2 Personal data or background about artist (age, sex, race, culture, where the artist was born, lived, worked and/or stories about the artist's life) or ethnic group
- H3 Title or date of work(s), the place or person(s) the work might depict
- H4 Identifies, sorts, or classifies work (s) according to culture, period, movement,societies, and associations; and/or form(s)

Historical Higher-Order Understandings

- H5 Student actively searches for historical understanding (compound sentences, complexthought structures, connection making, comparisons, speculation, and hypotheses and/or conclusions)
- H6 Discusses the artist's inspiration or mythology about the origin of the form in a Supportive explanation of the work
- H7 Provides a supportive explanation of the work in reference to its purpose, function oruse
- H8 Makes comparison(s) of other works by same artist or ethnic group(s) or differentartist(s) and /or ethnic group
- H9 Historical agreement with literature review (cites cultural significance of work inreference to artist, context, movement, ethnic group and/or society)
- H10 Supported judgment and/ or aesthetic reasoning (historical)
- H11 Extends and/or challenges historians' and/or critics' appraisal, analysis, and/or theories applied to the work of art or artist through convincing argument which includes supportive examples and evidence

Historical Misunderstandings

- - H1 Incorrect historical appraisal (Supported)
- - H2 Incorrect historical appraisal (Unsupported)
- - H3 Illogical historical findings

Exemplification of a Sample Scored Statement

Significantly, it is not necessary for an art educator/assessor to use the four dimensions in any particular order as scoring units within each dimension is scored in each written response (See Figure 2).

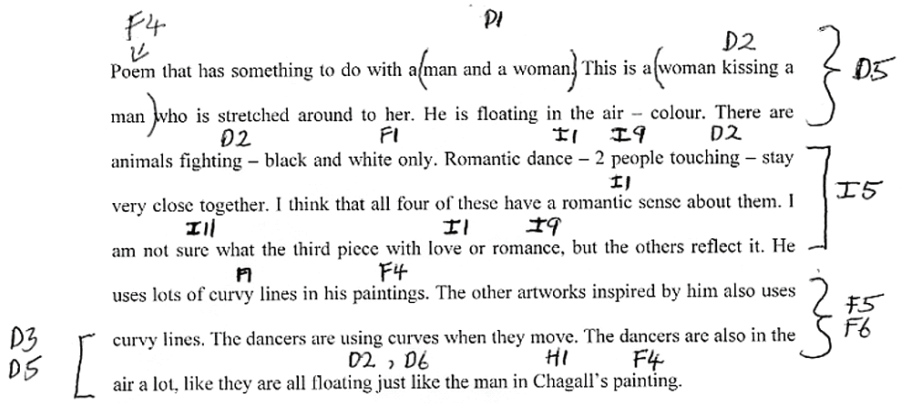


Figure 2: Exemplification of a Sample Scored Statement

Data Analysis

The description of familiar images and actions require shallow recall-oriented knowledge-seeking strategies. Evidence of lower-order understandings in the descriptive dimension is exemplified in the following responses as the students merely examine and describe surface details of the image.

我看到有一個女的跟一個男的

I see a woman and a man (TAS 15) M: D1

他跟他老婆看起來超像的

He and his wife almost look identical (TAS 1) F: D1

地板上有一大張紅地毯

There is a big red rug on the floor (TAS 57) F: D1

Sometimes, students analyze work in terms of the elements of design (line, shape, color, texture). In the following responses, students refer to Chagall's use of color in making their conclusions, and attain a higher-order outcome within the formal dimension:

這張油畫給人一種很強烈的感覺就是雖然大部份用色都是暖色（紅色、橘色和咖啡色）但是還是有很怪異的感覺。畫中人物是用寒色系列畫的，特別是那個男的，在他周圍還有一層黑色的薄霧呢。

The strong feeling of this painting is that it is weird even though most of the colors are warm colors (red, orange and brown). The people are painted with cold colors, especially the man, and there is a black mist around him. (TAS 19) F: F6

氣氛很引人注意。背景的用色相當大膽不過細節卻仔細得處理的很好，例如裝飾性的圖樣。雖然色彩很鮮明但是感覺起來卻很悲傷。

Attention is paid to the atmosphere. The use of color in the background is very bold but it also deals with detail well and carefully such as the decorative pattern. The colors are very bright but have a heavy sadness. (TAS 27) F: F6

In the next response, the student analyzes the work in terms of the principles of design (repetition, variation, action /movement, balance, unity, dominance, or contrast. The student achieves a higher-order understanding within the formal dimension. For example,

這幅畫並不符合透視圖法。物體的造型和眞實物體大不相同。人物扭曲又帶有一種移動飄浮的感覺。明暗度也給人一種猶如置身於薄霧中的夢境般。紅色和綠色是互補的顏色。

The drawing does not conform to perspective. The modeling of the objects is different from real objects. The people are curved and give a feeling of movement and floating. The bright and dark lighting also give a feeling of dreams enshrouded in a thin mist. The red and green are complementary colors. (TAS 16) M: F7

The student discusses perspective, and uses formal aesthetic reasoning to underscore his conclusion of ecstatic love; thus, achieving an extremely high score within the formal dimension.

這幅油畫跳脫出傳統的透視圖法……人的身體不合實際、變形了而且還飄浮在空中。是一種與眞實世界相去甚遠的觀點並且進入一種想像的內心世界了。

The painting is divorced from traditional perspective… The people's bodies are out of reality, transformed and even floating in the air. It is a vision far away from the real world and enters the mental world of imagination. (TAS 12) M: F9

Commendably, some students correctly identify the religion and ethnicity of Chagall. For example:

就我所知他信猶太教

As far as I know he was Jewish (TAS 8) M: H2

夏卡爾是俄國人

Chagall is a Russian (TAS 1) F: H2

In the subsequent response, the student actively searches for understandings through compound sentences, complex thought-structures, connection making, comparisons, speculation, hypotheses, or conclusions. The student achieves a high-order outcome within the descriptive dimension.

那個女的飄在半空中往窗外瞧手裡還正拿著一束花呢。飄著的男人就是她許久未見的老公。她一直思念行蹤不明的老公。等待老公歸來的同時她每天都在打掃房子喔。

The half-floating woman is holding a bunch of flowers as she looks outside the window. The floating man is her husband who she has not seen for a long time. She is always thinking of her missing husband. She cleans the house everyday while she awaits her husband.

(TAS 57) F: D5

In the next response, the student identifies the subject matter correctly, and actively searches work for descriptive understanding using compound sentences, complex thought structures, connection-making, comparisons, speculation, hypotheses, or conclusions. Thus, the student achieves a higher-order understanding within the descriptive dimension. For example:

他畫中的人物延長變形而這種飄浮的感覺是一種浪漫的表達方式。男人有如絲帶般彎曲著身體飄到女人背後再以不合邏輯的方式飄到女的面前一副表現出渴望、愛慕和深情款款的樣子。女人對於這意外之吻卻訝異不已。我們可以從她深情款款的睜大的大眼睛中就可判斷出來。

The characters in his paintings are elongated and transformed, and the feeling of floating is a romantic display. The man floats like a ribbon from the back of the woman bending himself in an illogical way to the front of the woman, expressing an image of desire, yearning, and deep love. The woman is so surprised at the unexpected kiss. We can tell her surprise from her round big eyes expressing a deep love. (TAS 3) F: D 7

In the following response, the student makes an incorrect formal appraisal.

是一種蒙太奇的表現手法

It is a montage (TAS 9) M: - F1

There is also evidence of some respondents using personal interpretation based on description of images, scene, and symbols. For example, one student construes that the red floor is a symbol of the woman's feelings of excitement; whilst another student stresses the woman's romantic expectations:

鮮明的紅地毯似乎意味著妻子澎湃的情感及激動。新鮮的花兒象徵著妻子開始做日常工作時的期待的心情。

The bright red floor seems to represent the wife's surging feelings and excitement. The fresh flowers symbolize the expectant mood of the wife as she begins her daily routine.

(TAS 57) F: I6

她踏在類似象徵幸福的紅毯上……或許她想像著她就像其它期望著婚禮的女孩一樣正飛入一間陌生的美麗教堂。

She steps on the red rug which seems to symbolize happiness…Maybe she imagines herself to be flying into an unknown beautiful church, just like every other girl who is anticipating her wedding. (TAS 34) F: I6

In the subsequent responses, students make comparisons between different artists (Goya, Renoir, and Munch), a different art movement (Classicism), and Chinese ink drawing. Accordingly, they achieve higher-order understandings with the historical dimension.

夏卡爾基本上一開始就直接表示出他的想法，他違反了傳統的古典主義…就像其它聞名的表現主意派的畫家-歌雅……夏卡爾在意的是情愛及慕戀。

Chagall starts to tell what he feels directly in his mind…basically, he rebels against traditional Classicism…like other famous Expressionist painters, Goya…Chagall is concerned with love and affection. (TAS 4) F: H8

他的畫作就像雷諾瓦的畫一樣給人一種溫暖的感覺，不像有些畫例如孟克的畫就覺得太吵雜了。

His painting gives a feeling of warmness similar to Renoir's, unlike some paintings such as Munch's which shout too loudly. (TAS 48) M: H8

有很怪異的透視圖法。桌子和椅子的透視圖法就像中國的水墨畫般。

It has weird perspective. The perspective for the table and chair is similar to perspective in Chinese ink drawings. (TAS 27) F: H8

In contrast, evidence of immature judgment, nebulous, or unclear historical statements is sometimes found in responses such as:

有人說夏卡爾是最快樂的畫家

Someone said that Chagall is the happiest painter (TAS 7) M: H0

我不知道畫家是誰

I do not know who the painter is (TAS 57) F: H0

Occasionally students make statements that are unexpected personal interpretations. For example, the male student uses the Chinese idiom "Taken to the West" which connotes death. For example:

因爲妻子開始要跌倒了，她似乎太想念他了所以要帶他到西方去。

As the wife begins to trip over, she seems to be missing him so much that she wants to take him to the West (TAS 54) M: I2

Verification of other students making similar unexpected interpretations is also evident. For example:

在他心中眞的有天使的存在

There was an angel really in his mind (TAS 33) M: I2

男人只瞧著老婆做家事就心滿意足了

The man is very satisfied just looking at his wife doing housework (TAS 30) M: I2

However, there is a significant disparity between an unexpected imaginative interpretation, and an interpretation which is totally unrelated, or totally incongruous. For instance, the next interpretation below does not agree with any of the interpretations identified in the literature. Hence, it received a -I3 score:

就像兩隻柔軟的動物在交配

Like two soft animals copulating (TAS 18) M: -I3

Nevertheless despite such misunderstandings, a minority of students give exemplary responses within the historic dimension. For example, some of responses correctly agree with the art history literature. For example:

我覺得很像新古典主義的藝術家大衛的作品。當大衛創作巨型的油畫時，他會用窗户望向一個隱喻的世界裡。他的畫也用了相同的手法。

I think it is similar to the work of the neo-classicist artist David. When David created huge paintings, he used windows to look out unto a metaphorical world. It is the same approach as in this painting. (TAS 22) F: H8

他特別描繪他和妻子 Bella Chagall 的關係，他這輩子的愛就像一座充滿了精力熱情美麗的花園般。他也是屬於超現實主義畫派的。超現實主義認爲人被理智和潛意識控制住了而且思想也深受佛洛伊德的影響……因此這幅畫顯得不合邏輯不眞實。

He especially depicts his relationship with his wife, Bella Chagall, the love in his whole life was just like a garden full of energy, passion and beauty. He was also a member of the Surrealist art style. Surrealism thought that people were controlled not only by rationality but also by the subconscious and their ideas were mainly influenced by Freud…Therefore this painting appears to be illogical, not the truth. (TAS 9) M: H9

畫家受到超現實主義的影響。畫中的男人飄浮在空中而且還彎了脖子就爲了要親那個女人。這是不合邏輯的狀況——就像一種夢境在夢中極度渴求某些東西。這幅畫用了一些不太正常的透視法來畫出裝飾品。夏卡爾的畫作經常給人一種夢幻般或充滿詩意的感覺。

The painter was influenced by Surrealism. The man in the painting floats in the air and bends his neck in order to kiss the woman. This is an irrational situation–a definite desire for something, just like a dream situation. The painting uses abnormal perspective in presenting the decoration. Chagall's works often give a dreamy or poetic feeling. (TAS 20) M: H9

Occasionally, some students relate the artwork to popular culture:

因爲這張油畫帶著鬼異的氣氛讓我聯想到哈利波特

This painting reminds me of Harry Potter because it has a weird atmosphere (TAS 38) M: I3

Findings

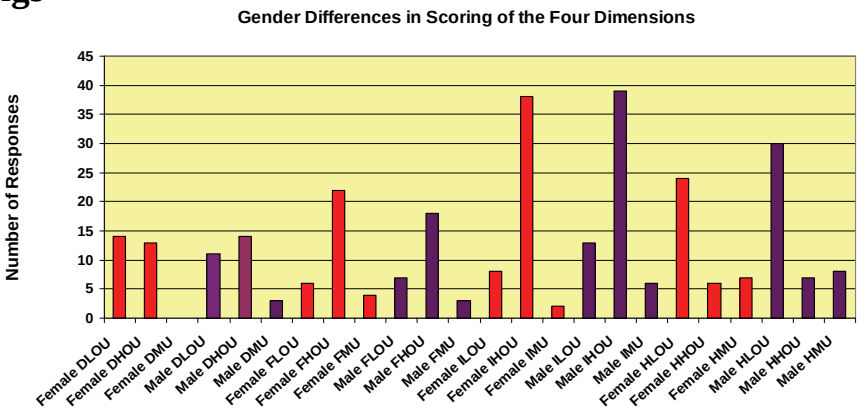


Figure.3　Gender Differences in the Scoring of the Four Dimensions

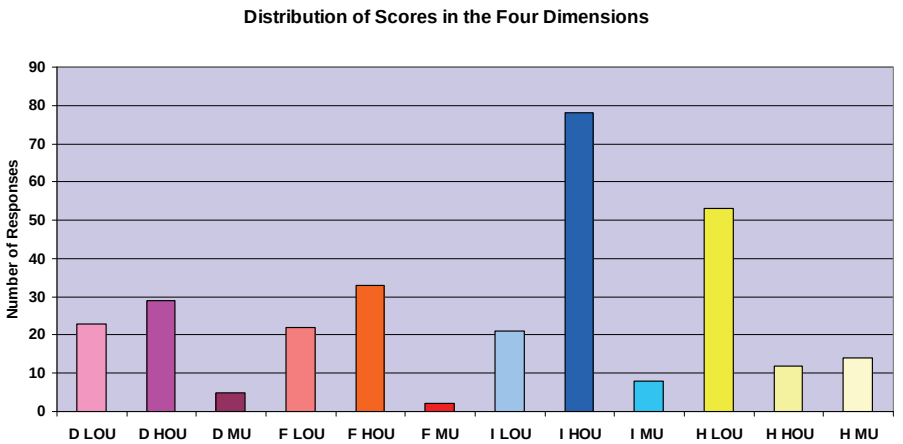


Figure.4 Distribution of Scores in the Four Dimensions

Descriptive Dimension

Female			Male	
Category	**Quantity**	**Percentage**	**Quantity**	**Percentage**
Lower-order Understandings	14	52%	11	39%
Higher-order Understandings	13	48%	14	50%
Misunderstandings	0	0%	3	11%

Formal Dimension

Female			Male	
Category	**Quantity**	**Percentage**	**Quantity**	**Percentage**
Lower-order Understandings	6	19%	7	25%
Higher-order Understandings	22	69%	18	64%
Misunderstandings	4	12%	3	11%

Interpretative Dimension

Female			Male	
Category	**Quantity**	**Percentage**	**Quantity**	**Percentage**
Lower-order Understandings	8	17%	13	22%
Higher-order Understandings	38	79%	39	68%
Misunderstandings	2	4%	6	10%

Historical Dimension

Female			Male	
Category	**Quantity**	**Percentage**	**Quantity**	**Percentage**
Lower-order Understandings	24	66%	30	67%
Higher-order Understandings	6	17%	7	15%
Misunderstandings	6	17%	8	18%

Conclusions

A number of themes emerge from the analysis. The first point of note is that the four dimensions of the diagnostic profile appear to have value in providing a more detailed method for examining the accounts on art images provided by art students. In general, the findings reveal that the combined scores of female and male Taiwanese art students in the descriptive and formal dimensions are comparable. Regrettably, there is also evidence of students making immature judgments, nebulous or unclear statements in the four dimensions.

Most of the Taiwanese students in this study show a general recognition, identification and definition of elements, principles, marks, graphic details in their comments. However, only a minority of students identify abstract, real or non-objective qualities or point out the style, or the personal method used by Chagall. Some students do correctly identify the proper ethnic group to which Chagall belonged to. However, there is also evidence of 32 students making totally illogical statements, whilst a few students relate Chagall's image to popular culture.

Commendably, some students actively search for formal understanding using compound sentences, complex thought-structures, connection making, comparisons, speculation, and hypotheses in making their conclusions. Some students analyze the image in terms of the elements of design (line, shape, color), and also in terms of the principles of design (variation, action /movement, balance, unity, dominance, contrast). However, many students do not classify the artwork in terms of technique processes, media or the materials used.

In the descriptive dimension, some students merely described what the figures and objects in the painting looked like. As a result, some students failed to make the necessary connections for construction of new understandings.

Laudably, the greatest number of higher-order responses for both male and female students is evident in the interpretative dimension. They use general interpretative language to express their emotional responses to the artwork. Such students actively search the work for interpretative understanding through compound sentences; complex thought structures, connection-making, comparisons, speculations, hypotheses, or conclusions. Others make personal interpretations based on analysis of principles of design; repetition, variation, dominance, balance, transition, unity, contrast, movement, action.

Overall, the findings suggest that Taiwanese art students have sufficient prior knowledge, an adequate art knowledge base, and use knowledge-seeking strategies to make high-road transfers in the development of higher-order understandings. In brief, the Taiwanese art students in this study seem to have reached a proficient standard of visual literacy.

Our main point is this. We robustly advocate the usage of the diagnostic profile within the Taiwanese art educational system in the future. As the diagnostic profile is primarily designed to provide a more complex and nuanced insight into analysis of art images, the potential for Taiwanese art educators to employ such assessment methodologies directly in the classroom setting are abundant.

References

Alexander, S. (1978). *Marc Chagall: A Biography*. G. P. Putnam & Sons: New York.

Alvermann, D. E., Smith, L. C. & Readence, J. E. (1985). Prior knowledge activation and the comprehension of compatible and incompatible text. *Reading Research Quarterly*, 29 (4), 315-344.

Avgerinou, M, & Ericson, J. (1997). A review of the concept of visual literacy. *British Journal of Educational Technology*, 28 (4), 280-291.

Barrett, T. (1990). *Criticising photographs: An understanding to understanding images*. Mountain View, CA: Mayfield.

Bransford, J. D. & Johnson, M. K. (1972). Contextual prerequisites for understanding: Some investigations of comprehension and recall. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour*, 11, 717-726.

Compton, S. (1985). *Chagall*. New York: Harry N. Abrams.

Confrey, J. (1987). Misconceptions across subject matters: Science, mathematics and programming. *Second International Seminar on Misconceptions and Educational Strategies in Science and Mathematics Education*, Novak, J. D. (Ed.), Ithaca, NY: Cornell University Press, 1, 81-106.

Crespelle, J. P. (1970). *Chagall*. New York: Coward-McCann, Inc.

Efland, A. (1990). An approach to the assessment of art learnings. *Arts and Learning Research*, 8 (1), 50-65.

Feldman, E. B. (1967). *Varieties of visual experience*. Harry N. Abrams: New York.

Feltovich, P. J., Spiro, R. J. & Coulson, R. L. (1988). The nature of conceptual understanding in biomedicine: The deep structure of complex ideas and the development of misconceptions. *Tenth Annual Conference of the Cognitive Science Society*, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 375-383.

Forker, M. (2002). *A diagnostic profile of art understandings and social attributions based on written responses to conflict imagery*. Unpublished Doctoral Thesis, The Queen's University, Belfast, Northern Ireland.

Hurwitz, A. & Day, M. (1991). *Children and their art*. New York: Harcourt, Brace & Jovanovich.

Kirrane, D. (1992). Visual learning. *Training & Development*, 46 (9), 58.

Koroscik, J. S. (1982). The effects of prior knowledge, presentation time and task demands on visual arts

processing. *Studies in Art Education*, 23 (3), 13-22.

Koroscik, J. S. (1993). Assessing student learning in the visual arts: Application of a theoretical model. *Arts and Learning Research*, 10 (1), 5-15.

Koroscik, J. S., Short, G., Stavropoulos, C. & Fortin, S. (1992). Frameworks for understanding art: The function of comparative art contexts and verbal cues. *Studies in Art Education*, 33 (3), 154-164.

Lesgold, A., Rubinson, H., Feltovich, P., Glaser, R., Kloper, D. & Wang, Y. (1988). Expertise in a complex skill: Diagnosing x-ray pictures. *The Nature of Expertise*, Chi, M. T. H., Glaser, R. & Farr, M. J., (Eds.), Hillsdale, NJ: Erlbaum, 311-342.

Linn, M. C. (1985). The cognitive consequences of programming instruction in classrooms. *Educational Researcher*, 5, 14-29.

Makarius, M. (1988). *Chagall*. Portland House: New York.

Nickerson, R. S. (1985). Understanding "Understanding". American Journal of Education, 93(1), 201-239.

Oring, S. (2000). A call for visual literacy. *School Arts 99* (8), 58.

Parsons, M. J. (1987). *How we understand art: A cognitive developmental account of aesthetic experience*. Cambridge University Press: New York.

Parsons, M. J. (1990). A comparison of novice-expert and developmental paradigms in terms of their use. *Art Education: Arts and Learning Research*, 8 (1), 30-49.

Perkins, D. N. & Salomon, G. (1989). Are cognitive skills context bound? *Educational Researcher*, 18 (1), 16-25.

Perkins, D. N. & Simmons, R. (1988). Patterns of misunderstanding: An integrative model for science, maths and programming. *Review of Educational Research*, 58 (3), 303-326.

Plantinga, C. (1995). A review: Visual "literacy": image, mind, and reality. *Film Quarterly, Summer*, 48 (4), 60.

Prawat, R. S. (1989). Promoting access to knowledge, strategy and disposition: A research synthesis. *Review of Educational Research*, 59 (1), 1-41.

Schoenfeld, A. H. (1985). *Mathematical problem solving*. New York Academic Press.

Short, G. (1996). Incorporating a depth of understanding model into a high school studio curriculum. *Arts and Learning Research*, 12 (1), 18-32.

Stavropoulos, C. S. (1992). *A diagnostic profile of art understandings based on verbal responses to works of art*. Unpublished doctoral dissertation: Ohio State University, U.S.A.

Stavropoulos, C. S. (1995). Assessing student learning in the arts: Building a bridge between theory and practice. *Arts and Learning Research*, 12 (1), 18-32.

Stavropoulos, C. (1996). Alternative methodology for diagnostic assessment of written and verbal responses to works of art. *A Handbook for Literacy Educators: Research on Teaching the Communicative and Visual Arts*, Flood, J, Heath, S. B. & Lapp, D. (Eds.), New York: Macmillan.

Sweeney, J. (1946). *Marc Chagall*. Simon and Schuster: New York.

Vosnaidou, S. & Brewer, W. F. (1987). Theories of knowledge restructuring. *Review of Educational Research*, 57 (1), 51-67.

The Use of a Diagnostic Profile of Art Understandings in the Assessment of Taiwanese Art Students' Written Responses to Chagall's *The Birthday*

使用藝術認識「分析工具」之研究：以臺灣藝術系大學生對夏卡爾的畫作「生日」所做之書面回應爲例

馬丁·福克　張妙珍

摘　要

本篇研究主要探討以臺灣藝術系的大學生以特定圖像對藝術認識所做的各項書面回應之結果。採用 Stavropoulos（1992）藝術認識「分析工具」；以描述（D-descriptive：物體、場景及圖象）、形式（F-formal：設計元素、設計原理、素材、技巧）、詮釋（I-interpretative：含義、感情、表達）、歷史（H-Historical：類別、記憶）四個向度判斷藝術認識。並以初階、高階、誤解三種狀況做爲評分依據。受試者爲臺灣南部某國立大學美術系的學生分別爲 29 位女同學以及 29 位男同學。每位參與者皆拿到一張馬克·夏卡爾（Marc Chagall）的畫作——生日（*The Birthday*）的彩色複製品。他們必須寫下對此畫所有的瞭解程度。研究結果顯示臺灣藝術系的學生具有足夠的藝術知識，能夠使用「知識搜尋策略」轉化爲高階認識。本研究中大學藝術系學生之視覺書寫能力已達精通標準。總之，男女學生在「描述」和「形式」二方面的分數不相上下。在「形式」方面有些學生使用複合句、各種思想結構、相關連接、比較、假設等等積極地尋求「形式」的理解力；有些使用設計元素（線條、形體、色彩）和設計原理（變動、動作、平衡、協調、支配、對比）。不過有許多學生並沒有依照技巧過程、繪畫手法、所使用的素材對此畫像做分類。也有一部分學生四方面的得分皆低，因爲他們的藝術判斷力不成熟，描述畫像時模糊不清。在歷史方面，只有極少數學生給予典型的回應。值得一提的是在詮釋方面有最多男女學生皆得高分。

關鍵字：分析工具、基本知識策略、知識搜尋策略、高階認識

馬丁・福克現爲實踐大學（高雄校區）助理教授

張妙珍現爲和春技術學院應用英語系講師

造形語言的心性活動論「小藍與小黃」繪本之創作訊息體驗

鄭凱元

摘　要

藉由「小藍與小黃」繪本作品的視覺元素著手於造形原理的點、線（隱形）、面的分析，探討這款文本促成心性認知活動之型態結構。就此主題分別依其造形型態之讀寫功能所激起的認知活動，而產生心性及介面的運作逐一申述。視覺元素與基面的規劃所產生版面效能及韻律美感融入感官爲其攻略，並將訊息安置在表述的節奏中。創作中流露繪製者的人生歷練，還有造形語彙之洗鍊的浸染技巧，融合成好似劇幕般的情節映入眼簾。經過記號學之觀點對其文本所進行的審視，發覺此樣非文字的訊息以其特有的介面和媒介觸動心靈的認知，閱讀文本意義時既發生延展作用，甚而以默示的方式啓迪心性。

關鍵字：心性、繪本、造形、文本、認知

鄭凱元現爲萬能科技大學商業設計系副教授

壹、緒 論

閱讀基本上是種追求知識的活動，促使生活各式型態從中獲得體認與認知，以提升品質及變化氣質。說得更精確的，就是令心性有所改變和成長。而當視覺元素組合為一個訊息供人閱讀時，其化作具體的符號引領著人們的內心，是經歷著怎樣的過程影響了心性而產生某種效益。筆者藉此以篇幅簡短，情節結構單純的繪本（illustrated book）作為探討的對象。以它為對象理由有三，一是具有較具體的文本內容，二為其對年齡層較有滲透性（重拾童心的憧憬）。第三其具備知性閱讀：察覺了什麼，和心性閱讀：啟發了什麼，兩者轉換的機制。在此類出版物挑選出阿姆斯特丹出生的美國平面設計家雷歐．立謳尼（Leo Lionni），在 1959 創作的「小藍與小黃（little blue and little yellow）」作為研究的內容。因其視覺的造形組成，易以予康丁斯基（Wassily Kandinsky）的點、線，面，及克利（Paul Klee）的造形原理，還有 G.凱沛奇（Gyorgy Kepes）的視覺語言來進行分析。

繪本這種類型的讀物，其結構基本上是兩款文本──圖像與文字，或則是感知與認知之相互運作，而且是思惟模式：成人（作者及闡述者）和心性感知（human nature）：小孩（大多數讀者及聽眾）之概念溝通的介面。此兩種層面就組合型態而言，以圖像演出為主，以文字認知為賓。然而隨著頁面的翻閱，或觀閱時機的不同，其賓主之間文本是互換的，從中啟動二元幻化的心性活動中進行轉化；從 human nature 引導至 mentality 的心性。（小野明，2002）同時促使心智產生返樸歸真的欲求。不妨這麼說吧，從感知的世界走向認知的世界，接著自思維的境域投入感性的領域。那是自我的對話；自省呢？還是物我的觀照；審視？

在臺灣地區市面所陳列的這類讀物，不管是以中外文形式出版，其視覺表現方式大多是具象圖畫的展演。甚少看到抽象或純意象之造形登場。「小藍與小黃」這作品以單純形體之剪影的表現技法，描繪出抽象形態為主體。色彩規劃則採用明快的配置。至於情節，則是訴說著人與人之間單純的機遇，藉此闡述一個言而不備的人生概念。這一本書已經翻譯為多國語文，流通於歐美語系國家及日本，均受到好評；被譽為此類出版物的經典之作。可惜國內未曾尋得到它的身影，這是現實市場上的無奈？還是文化願景的政策略上的失誤？最近其英文版已絕版，要在國內書店看到它可以說是不可能了。

筆者還是以遺珠之憾的心情，藉此研究希望這部未能在臺灣上市的作品也可以取得文化論述的方塊之地。首先就繪本的圖地關係所組成此款媒體的視覺展演形態，其對心性的引導有何功用多加論述。再進一步分析它的文本結構，其間各式訊息呈現之型態又以何種方式相互運作，並檢視讀寫介面所產生的作用。而這樣的視覺訊息在策略上對於心性和生活體驗之間的認知對話有何意義，也就是此篇文章探討的重點。

貳、「小藍與小黃」造形文本讀寫之組成型態

雷歐．立謳尼在處理此項創作，可以說是利用馬蒂斯（Matisse）徒手撕取平塗色塊之技法進行修辭，藉此設定這繪本之主體的造形。版面展演則納入東方戲劇（平劇）的舞臺哲學──無背景的背景，一切事物由簡潔的物件和角色之關係位置而延伸其意象及作用。

所以底色安置為無色（白色）鋪陳。其間融入現代舞臺劇場效果；打了一次紅色背景燈，又有一次關掉所有的燈只留下一道光投映在主角身上。而故事的焦點卻以視覺（印刷網版疊色）的結構作直接描述：藍（青）加黃等於綠，作為情節的符徵（signifiant）。在頁面構成上，順著橫式閱讀採用左頁進，右頁出的跨頁編排方式，讓情節一幕幕拉開，也一幕幕退出。因而在此款型態的配置上是左緊右鬆，產生戲劇般的收放效果。一旦需要加強情節張力時，則反向操作。

不妨將頁面視為康丁斯基所說的基面，它以其本性（直式的縱向張力、橫式的橫向張力，在此既為橫向連續翻頁賦於劇場張力）與個個元素建立起關係，此款相互之間的運作立即引發極大的構成可能性——把媒介當作目的（視覺效益）。元素一旦置入於基面既呈現內在的張力，產生所謂場的運作，克利從中發現間隔的節奏計算方式，有時這款間隔可延伸為距離，引導著律動的演出。再經由感官的閱讀，因歌德（Goethe）所發覺的「眼睛對完全性的特意要求」，既引發生理的場和心裡的場去尋找一個平衡，造形元素的內在力量（internal forces）相互作用在這組成了視覺文脈（Kepes，1944/1981）。

依上述的造形語言結構，將「小藍與小黃」中的視覺要素分為點——角色，面——場景，隱蔽的線——行為。在此針對這三者所交織的故事訊息進行分析。

〝點〞在理論上是個複合體（有大小，有形狀，在此有了顏色），並具有明顯輪廓的一體。將之擺設於基面的中央，就發出兩個聲響“我”在“此”（圖 1），進行平素的介紹。點的大小投映著角色體形的對比（小孩：父母），形體則描繪體態的差異（父親：母親），色彩則標示血緣的異同，也就構成個個角色的關係。點的運作方式既如同康丁斯基所述，點與畫面四邊所引發的張力及運作（Kandinsky，1926/1985），而導致詩的隱喻和敘述或反襯的戲劇效果。角色既依此文脈走勢被引導進場（圖 2：左下方為向右上揚之對角線的起點），退場（圖 3：於左下方，殘留影像），快速移動（圖 2：往右上角位移；高興致地尋找），緩慢移動（圖 4：於下方作小角度的位移；累了，拖著腳步回家）。在重要情節的特寫鏡頭則定格於中央，以清除周邊的聲響（圖 5）。

〝面〞在此有兩種基本型態，一則封閉型；另則展開型。封閉型依其色彩注入而成為景物，如圖 2、圖 3：黃棕色砌成泥板屋般的家，由不規則梯形和橢圓形營造安逸舒適的氣氛，又如圖 6：藉由直線框住縱向黑色矩形載入嚴肅的教室。再者表達情緒所產生的心裡反應，圖 8 困惑的黑：他在這裡嗎？主角於幾近中線的右下方低調地思索；焦急的紅：究竟在哪裡？移至右上方積極地尋找。左頁是明度對比，以暗沉緊縮小藍的情緒，右頁是色相冷熱對比的行為動機的爆發力。展開型的空間可視為基面延伸的場，就此講述情節形成故事的戲劇效應（參閱圖 9、圖 10）。隨著情節一一上演，大部分的版頁都以右向牽引的方式作安排，促使場如劇幕般流暢地移轉（參閱圖 2、圖 4、圖 6、圖 7）。

「小藍與小黃」的造形組成元素幾乎沒有線的存在，若勉強說有也是以色帶形態呈現。實際上線在此化作無形，隱藏於元素與元素，及元素與基面相互作用的拉力中。如圖 2、圖 7 顯現於角色（點）的位移的動線，又如圖 3、圖 6、圖 9、圖 10 依角色（點）和景物（面）、場（基面）的關係位置，安排成戲劇走位路線。從此結構方式筆者發覺了一項空間佈局修辭型態。以圖 6 來看，右頁橫向散佈的每個點若將之彼此間的對角距離拉大些，並轉置於版面的上半部，既令位移的步伐加大再者版面的浮力（由下往上的張力）亦增，基面的聲

響也顯得高亢起來，情節將變換為下課後的解放，而非放學回家的輕鬆腳步。反之將所有的點之間的高度距離縮小些，改置於原來位置下方 0.5 公分處，則所表述的將是期中考結束，大家都甚感到疲憊。這款修辭方式是生活經驗投影於點與基面所產生線性位置的疾緩張力，而呈現出視覺閱讀之感應（Klee，1921/1988）。

凡是以造形為手段所編組而成的視覺訊息，如繪本這般情節自有其視覺得自律性，就如同榮格（Jung，Carl Gustav）所提出的的原型本能說（archetype），以共感覺為基礎介面進行轉換。（向井周太郎，1998)在此生活的個中體驗既組成視覺概念，以作為造形內容結構組成的引導，並構造出語句來。因此「小藍與小黃」的作者所安排的抽象的形態也就有了其具體的意義。配合著語言學家索緒爾（Saussure Ferdinondde）的結構觀念，以予捕捉視覺元素的關係位置，而重新獲得事物（視覺元素之意義的轉換）的認知，進行形態學（morphology）想要追求的用眼睛去思考的探索方向。也就是說放棄知性上的形態，將事物進行純現象的視覺追求以予感性地溶解。（岩山三郎，1980）在此形象結構既蘊藏著現代數理概念（造形原理）與形態學上的渾沌宇宙觀相連結，讓 image：感官的影像介入思考，啟動 image：意象認知的再生。人們可藉此活動方式進行視覺文本閱讀。

參、視覺作品的認知活動

人類經由感官觸及時空環境的經驗獲得認知，事實上生靈還具備另有一種能力，也就是想像力；其運作有項特質，會將經驗作類比的延伸，去感知未能觸及的對象進行詮釋，並組成一個抽象的概念，如陰陽。接著將之以感知的型態象徵化為符號，如太極。（Rose，2001）這樣的圖像化之經驗已意識為文化記憶，但是至今所累積的文化記憶和經驗的量，可說是相當龐大超出意識的負荷而往往內化為無意識的成長，轉化在對事物的一種反射；一種統合性的直觀掌握，因此超越了文字敘述的靈敏度及精準度。（Jamecon，1993）「小藍與小黃」是否以此策略引發視覺的認知活動而營造出一個異於現實環境經驗的時空概念之景象，與其文本旨意的象徵形象。

時空原本就是虛的，只是我們的認知世界裡習慣性地將之置入標的物組成一個實在環境，以便於具體地掌控事物。而圖像描繪活動是對立於認知實在環境的一種視覺創作，總是將事物的現實性破壞，否定其外觀的形體以掌握其瞬間的意象來取代而作為安排視覺性語法之設定和配置（Kuhn，1952）。故此雷歐・立謳尼將周遭的景物拔除，為的是還原時空其本身的自然性格，以空白的基面顯露時空特有的型態。老子說「埏埴以為器——當其無，有器之用。鑿戶牖以為室——當其無，有室之用。故有之以為利，無之以為用。」器不妨看作視覺基面，置入造形單元為一個訊息的支力點以利活動的展開，無物件的留白是時空的場，將作用於視覺元素之活動的場。活動的量依單位對比方式運作出時空距離所累積的各式的節奏（Klee，1921/1988）。況且物件本身所具有的質與量，放置基面的不同區位既牽引出各款無形的作用力：向上的浮力讓〝點〞露出輕鬆唱遊的愉悅（圖 12）；往下的壓力令其情緒崩潰（圖 11）；朝向右上方的衝力（圖 2）；轉往右下方的拉力引領情節的時間軸翻置至下頁；朝向左上方的反作用力，費勁地將物件推離地心引力（在此繪本未採用這項反動式的修辭法）；指向左下的驅力，則迫使物件退出場外。這些都是生理與心裡統合直觀的

詮釋，形成造形空間的語法修飾。將不同的力量相互安排，既編組出無形的線性節奏——律動；一個有韻律的時空。以中國畫論來看，那就是謝赫六法的經營位置，是一項視覺元素內在能量的計量設計：增與減、修與飾。

物件裝載著訊息化作符號。而此繪本作者將藍加黃疊成綠的色彩知性觀念安置其間，令物件轉換為具有時間變化性格的事件，符號一分為三，既引發出三個知性問題：小藍代表誰；哪款人種？小黃又代表誰；是男還是女？綠指的是什麼？然而在這閱讀活動中，三個問題均不重要，重要的是是否能感應整個事件的意義核心。一般來說，象徵需提供方向性或概念性的指陳以予理解。然而英文字 symbol 源自希臘文 symballein 意即「丟在一起」。此樣意蘊十分適合運用於象徵主義的藝術活動中，象徵主義者相信所有的藝術都是某一基本神祕事物的平行說明，感覺相互聯繫，聲音可以透過香味來翻譯，而香味則可透過視覺翻譯……為這些水平的傳達所惑，姑且稱之為感知領域的共感覺。同時象徵主義者用象徵而非直接言語溝通，追求隱藏在大自然種種事物之後的唯一（Ackerman，1990/2001）。另一方面，抽象藝術拒絕既有型態的束縛，直接以其感知再現的形態促發純粹的感動與情感活動。雖說象徵令抽象的物件有了具體的概念，然而在上述的兩種思惟方式之疊合，象徵的符號形態卻被視為心性認知的媒介形體（符旨幾近透明的符號）。其僅作為羅蘭.巴爾特（Barthes，1953/1996）所說的意指作用的物質基礎（sapport de signification）。至於意義，則是抽離既定認知對象的默示中去作延展。

如此默示型的訊息傳遞究竟要怎樣掌握，以探索其效益呢？訊息大約可分為三種模式：用抽象的概念來表達具體的事物，此乃科學；以抽象的結構來闡述概念的內容，此乃哲學；藉由具象的物件來描繪抽象的感知，此乃文學及藝術。「小藍與小黃」當然採用第三款模式，以具體的事件講述一項抽象（言而不備）的概念。其訊息傳達結構是以其視覺形態之表現將主旨載入內容，而促使主旨在觀閱者的生活體驗裡去詮釋主旨，令內容延伸（圖 13）。在這不應該說是詮釋，精確的說法該是啟迪生命體認而對主旨有所感知，因此獲得驗證。況且作者採用簡單的技法和造形對實存感知世界以否定的衝動進行淨化，來作為藝術創作所追求直觀真理之策略以達成有如武市八十雄（1985）所理出繪本創作幾個效益：1.理外之理——童心美感；2.言外證明——言論外的依據；3.返樸歸真——永遠的童心；4.天意無放——無所慾念地將天意放逐。童心美感於此可視之為感知介面的攻略，以返樸歸真的內容載入理外之理，組成文本。藉由象徵意的擴張（記號學所說的，符旨多元化演繹），讓訊息的言外證明促動天意無放的心性活動，構成了默示型態的運作（圖 14）。縱使綴上文字也如同此繪本日文版譯者藤田圭雄所說的（1985）：文字在作品中有如閃爍的光點不時地跳動。因此文字在這裡，其發揮的是一款不拘泥於詩的形式的詩，令讀者展開想像的羽翼鳥瞰尚未呈現於知性網膜的影像，意象就此擴張。

肆、造形訊息對心性的作用

認知活動在這有三款過程之型態。首先是心性活動，經由感官神經觸動本性所賦予的直覺感應，而凝聚為意識來觀察事物，知性對此進行詮釋因而納入心靈層次的認知。次者為介面活動，一個可供運作的媒體的場，載入事件作為觀覽的對象，就其邏輯式的關係我

們閱讀其情節結構，以探得事件所示的意義。再者即是本論述所探討的要目，視覺主題活動。從作品中觀者試著去體驗造形元素所組合的訊息，而引領出其非文字邏輯的默示內容。此三者皆具備著元文本的質素及輸入形式構成著文本，再因感知迫之轉化出個超文本，於此組構認知的形象。

「小藍與小黃」所觸及的認知活動可以上述諸種型態相互運作，探究其機制。感官神經感應於自然或環境，及兩者的組成結構所呈現之景象，我們可以稱之為元文本。在視覺創作中大多以畫面來展開，提供一個觀覽的空間，即克利的場，康丁斯基的基面。觀覽是種以感知途徑輸入訊息方式，在心性活動過程中，其乃以心性（human nature）的直覺藉著感官去體驗創作主題。而文本是以心智意識著事物的活動，塑造出事件的認知敘述，也就是視覺元素相互關係所組合而成的訊息。我們以領會的方式吸收了其中所發生的情節而作出詮釋。甚至從默示中去領會意義，以提供心性（mentality）的認知，重組著一個超文本促成精神感知之活動。也就說，經由心性活動、介面活動、視覺主題活動，將訊息文本逐序轉化、消熔為心性成長所需養分（圖表一）。

雷歐・立謳尼在此作品中利用西方人深感神秘的留白型態，以其洗鍊的版面配置技巧率性地把視覺元素浸染著空靈的旨趣，引導讀者步入返樸歸真的境域。那也是他在人生體驗中所表現出來的一種情操；一款氣節在空靈中嬉戲，同時將知性埋入感性重新闡述人與人之間的相互意義；綠的象徵意涵以還原為交遊本質，提升自我的認知活動，並邀請涉入者一同洗滌心靈。

這一冊繪本的內容對筆者而言，已不再是人際互動意義的啟示，而是點、線、面及張力節奏等視覺元素和機制，可用來闡述造形原理效益的媒介。並且轉化至，視覺創作內容所牽引心性認知的成長之形成方式，作為論述文本。有了此項體驗既投射著本人心靈演繹的超文本。

伍、結論

造形原理試著以數理的角度來解釋視覺語言的書寫方法，藉此掌握版面裡個個元素相互之間的作用力，營造出流暢的文脈及閱讀張力。也就凝聚了一個形體啟動影像和意象彼此滲透與轉化，使得閱讀越過思索的型態而產生感悟。因而回應於個人心性的體驗去認知主旨，以延伸文本內容。這款認知過程是經由心性感知活動、介面組成活動及視覺主題活動將事物、事件、訊息逐次地編組出一個文本景象，讓心智在其間採集資訊以撰述各式層面的言說。

視覺造形無論是具象或抽象都有其感官所能感應的質與量。生理及心理欲追求平衡的驅動力之下，其在版面（通常稱之為空間型態）的不同位置，既展開各式的活動。（Brion，1959）而創作者是以他對環境的認知和詮釋；自世界擷取一個時空化作場，在其間掌握諸款作用力的運動，以展示美感作為載入訊息的介面。而訊息則是他感知於外在世界及生命而凝聚的情操，以及浮現的氣節之媒介，故有其無言或者言而不備的特質。

無言者供我們演繹，言而不備者則供我們補述。吾等可以此方式進行美學消費，優遊於美學經濟的市場環境。（詹偉雄，2005）買門票進入大英博物館，自帕特穠（Parthenon）

神殿之眾神像的歷史傷痕閱讀其個別的性情；從雲岡石窟的畫冊觀得怡然自在；觸摸米開朗基羅的複製品感受悲憫的量感；為了罩上破風而至的波浪節奏，購買三宅一生的床組；因玩性大發收刮 Tom Vack 居家用品；憶起巴黎落霧的音階，踏進左岸咖啡露臺。上述種種都是認知經驗的心性演繹。筆者在課堂上將「小藍與小黃」的日文版本對著學生（18 歲至 35 歲，他們對日文大多一知半解）不說一個字，緩緩地一頁頁翻啟，至書冊闔閉時他們既展露出笑容，鼓起掌來。這是否在渾沌資訊中，他們自版頁的中掠得一劑訊息注入心性作為美感默示的消費。

以此造形語言的心性活動之訊息組成概念，對應於廣告宣傳型態。即會察覺廣告界常提及行銷戰略是由商品型態轉變為生活型態與意識型態，再演化成生命型態。商品型態重點擺在機能，屬於說明事物階段；生活型態偏向效益的延展，意識型態則在聚合族群的認同價值，此兩者影響著訴求對象其對事件判斷的角度；生命型態乃是開示心性認知的方向，物件在生命旅程中隨處展露著各款意義。意識型態像似一神論的崇拜狂熱簇擁著流行浪潮，是否也就將社會切割了。生命型態趨近於泛神論，宛如藝術創作過程中隨處取得啟示心靈的契機，甚而直接投入感知世界優遊於自然主義者的無〝神〞論中，激發著對環境或事物感知性的敏銳體驗。也就是說，不宜執著於單一意義的精準度上以進行灌輸為戰略。而是要能將訊息化為透鏡，投射出消費者所欲求的各種認知角度及層次，作為創意和溝通的戰術應用。

圖 1

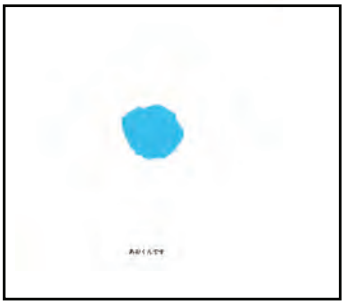


圖 2

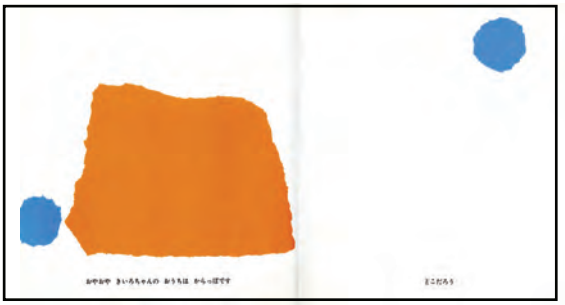


圖 3

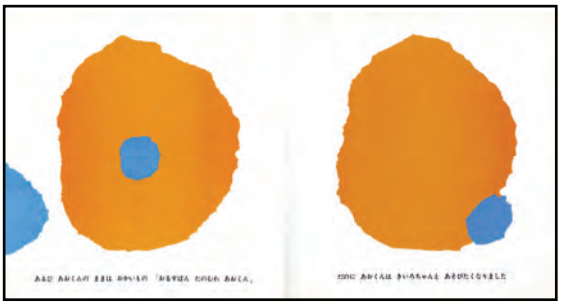


圖 4

圖 5

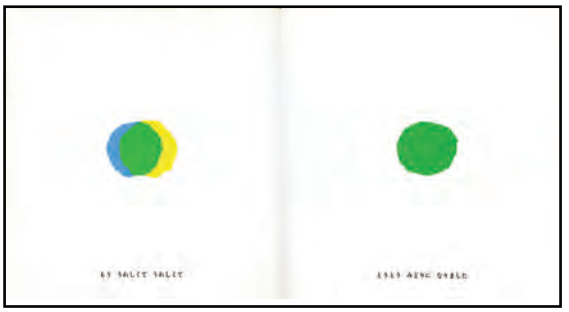


圖 6

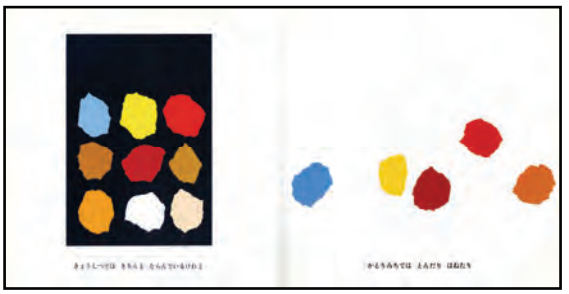


圖 7

圖 8

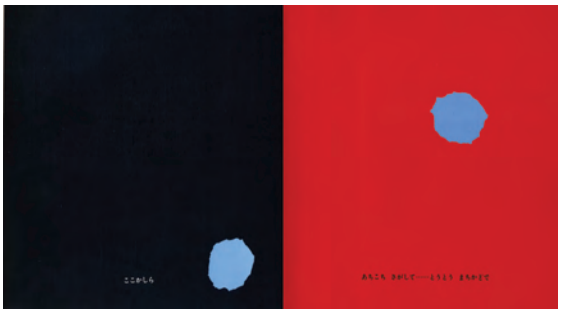


圖 9

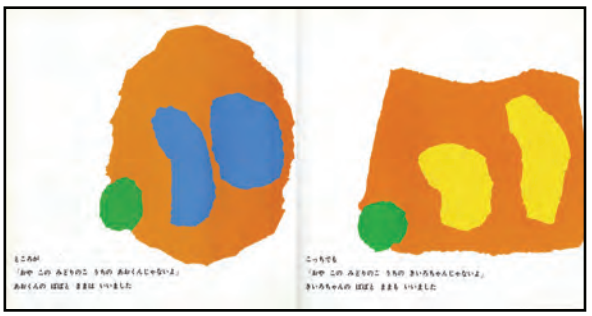


圖 10

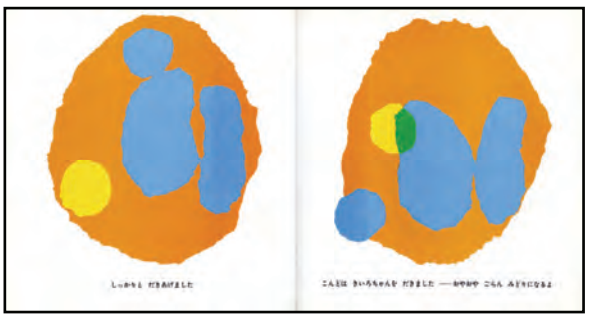
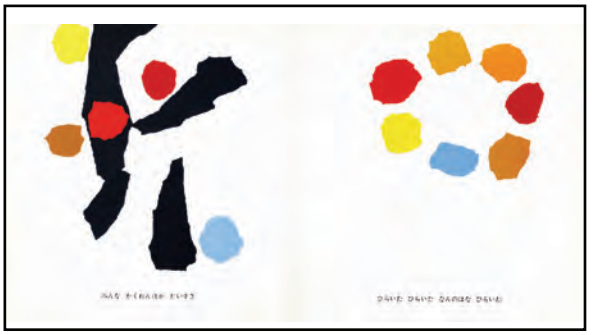
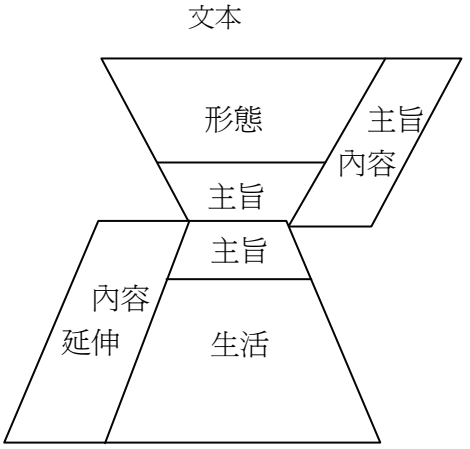


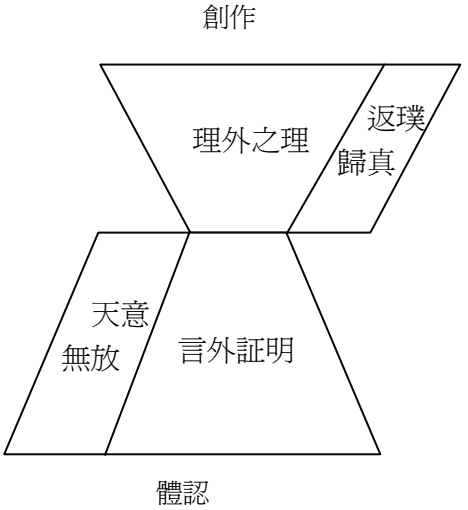
圖 11

圖 12





（圖 13）



(圖 14)

	元文本	輸入方式	文本	輸出方式	超文本
心　性 活動過程	環境 （感官神經）	心性 （Human Nature） 直觀	事物 （心的意識）	詮釋	精神心性 （Mentality）
介　面 活動過程	場	觀覽	事件 （活動）	情節	意義
視覺主題 活動過程	作品	體驗	造形訊息	領會	默示

(表一)

參考文獻

1.小野明（2002）。**具哲學作用的繪本**（中文譯名）。**我第一喜歡的繪本**‧2（中文譯名），40-43 頁。東京都：Marble book。

2.日本 Graphic 社（編譯）（1981）G。**視覺言語**（原作者：Gyorgy Kepes）。東京都：Graphic 社。（原著出版年 1944）。

3.向井周太郎（1998）。**圓和四角形**（中文譯名）。東京都：星雲社。

4.西田秀穗（譯）（1988）。*Beitrage zur bildnerischen Formlehre*（原作者：Paul Klee）。東京都：美術公論社。（原著出版年 1921）。

5.李幼蒸（譯）（1996）。**寫作的零度**（原作者：Roland Barthes）。臺北市：時報文化。（原著出版年 1953）。

6.吳瑪悧（譯）（1985）。**點線面**（原作者：Wassily Kandinsky）。臺北市：藝術圖書公司。（原著出版年 1926）。

7.岩山三郎（1980）。**與視覺的對話**（中文譯名）。東京都：美術公論社。

8.武市八十雄（1985）。**何謂繪本**（中文譯名）。繪本月刊 10，85，16-19 頁 。東京都：丸善書局。

9.莊安祺（譯）（2001）。**感官之旅**（原作者：Diane Ackerman）。臺北市：時報文化。（原著出版年 1990）。

10.詹偉雄（2005）。**美學的經濟**。臺北市：藍鯨出版。

11.藤田圭雄（1985）。繪本雜感（中文譯名）。**繪本月刊** 10，85，4-7 頁 。東京都：丸善書局。

12.藤田圭雄（譯）（1989）。*little blue　and little yellow*（原作者：Leo Lionni）。東京都：至光社。（原著出版年 1967）。

13.瀧口修造（譯）（1959）。**抽象藝術**（原作者：Marcel Brion）。東京都：紀伊國屋。

14.Jameson' Fredric (1993). *Postmodernismm, or, The Cultural Logic of Capitalism*. N.Y.: Duke University Press.

15.Kuhn，Herbert (1952). *Die Felsbilder Europas*. Stuttgart, 2 Aufl.

16.Rose，Gillian (2001).*Visual Methodologies--An Introduction the Interpretation of Visual Materials*. London: ISBN.

Discussing the Experience of the Creative Message of the Caricature, “Little Blue and Little Yellow,” from Viewpoints of the Mental Activities of Plastic-Language

Kai-Yuan Cheng

Abstract

Draws the vision element of this work to begin by “Little Blue and Little Yellow” orders in the style principle, line (invisible), and face of analysis, inquire into this text to originally help realize the type structure of the disposition cognition activity. The programming that the vision element and based layout integrates the sense as its strategy guide the creation layout of printed sheet effect and the metre pleasant impression, and the message settles be expressing of rhythm in. It reveal the life experience and training of designing in the creations, also have the style glossary it to wash the chain to influence gradually the technique, blend to become good the details of the play act sort comes into view. Passing by the mark learns of standpoint to its text what this carry on examines, discovering this kind non- literalness message with the cognition of its special interface and the medium touch mind, reading the text for original meaning righteousness hour since the occurrence postpones the exhibition function, very and inspire the disposition in showing by implying .

Key words：mentality, illustrated book, plastic, text, Cognition

Associate Professor of Commercial Design Depot Vanung University.

數位典藏學程期中診斷性評量之實證研究

謝顒丞[1] 韓豐年[2] 徐昌男[3] 張淑佩[4] 周美岑[5]

摘 要

面對國際潮流與資訊發展衝擊，目前政府（行政院，2005）將「文化創意產業發展」與「數位臺灣」列入「挑戰 2008：國家發展重點計畫」之十大重點投資項目，希望藉由培育藝術、設計與創意人才、整備創意產業發展環境、發展設計及創意媒體產業、推動電子化應用等策略實施，達成開拓創意領土、結合人文與經濟發展文化產業，建設臺灣成爲亞洲最 e 化的國家的政策發展目標，進而扭轉傳統概念上無論是何種藝術種類，或專指其表演展出方式，似乎總侷限於單一領域或方式內發展的現況；是故，政府近年透過專案方式，獎勵與補助國內學術單位進行各藝術領域之課程統合與學程設計及發展，尋求突破藝術既有窠臼之專業表現——國立臺灣藝術大學（以下稱本校)）圖文傳播學系（以下簡稱圖文系）於 95 學年度起，接受教育部所補助，開設數位典藏與人文數位學程，即爲一例。然，任何課程規劃與教學內容實施，皆須由課程評量發現歷程中之現象與問題，並謀求因應解決之策略。

因此，本研究目的旨在了解當前數典學程實施現況、發現學程實際總體運作限制，並分別對於不同因素層面或學科之差異情形加以探究與進行相關之統計檢證工作。

本研究以問卷調查法爲主，將研究對象明確界定爲本校參與數位典藏學程之全體學生（共 271 位學生參與學程修習)，並以教育部補助「數位典藏學程」期中評量問卷作爲主要研究工具進行調查學程中之學生學習成效、教學教材、同儕，以及教學品質等項目之滿意程度。本研究總共回收 180 份有效樣本，並將樣本呈現之資料訊息進行統計分析，並獲得以下初步結論：

一、數位典藏學程整體之教學品質、教材教法、同儕，以及設備環境等因素之表現尚稱良好。

二、學生對於數位典藏學程之總體知覺持正面態度，代表該學程對學生未來發展具有正面之效應或影響。

---

[1] 謝顒丞現爲圖文傳播藝術學系教授兼系主任，爲「π型藝文人才培育計畫數位典藏學程」與「人文數位學程——數位典藏創作學程」計畫主持人

[2] 韓豐年現爲圖文傳播藝術學系專任副教授，爲「π型藝文人才培育計畫-數位典藏學程」與「人文數位學程——數位典藏創作學程計畫」共同主持人

[3] 徐昌男現爲人文數位學程——數位典藏創作學程計畫學程助理

[4] 張淑佩現爲人文數位學程——數位典藏創作學程計畫學程助理

[5] 周美岑現爲π型藝文人才培育計畫——數位典藏學程計畫學程助理

最後，依據研究結果提出具體建議，俾供教育行政與藝術文化主管單位未來推動相關或類似政策之建議，以及參與本學程之全體教師與學生於課程與學習方面之建言等。

關鍵字：CS 指標、數位典藏、課程評鑑

壹、緒 論

一、研究背景與動機

典藏數位化的目的，在於使用現代的科技技術，紀錄歷史文物的風貌，讓文化的精華得以傳承，目前經由政府大力推行的國家科學委員會數位典藏國家型科技計畫與文建會國家文化資料庫，再加上其他公私典藏以及個人團體的創作，產生豐厚的數位素材，可作為各種產業的加值應用，並將產業按照生活功能，將數位內容產業的應用領域歸納為三大區塊：休閒與娛樂，學習與研究，文化與生活。

為此，本校圖文系接受教育部補助，以兩年之期程規劃與推動數位典藏學程，內容涵蓋基礎、數位化基礎應用、數位化創作及典藏整合應用，以及專題製作整合課程等，以持續努力塑造本校成為卓越數位創作暨典藏教學之典範，以豐富學生於高等教育階段除本身主修專長之外，得以多元具備進入藝術類科領域或職場之核心競爭能力。

然而，任何學程或課程自規劃、設計，歷經實施至相關評量等程序後，皆須透過課程評鑑發現實施推動過程中之問題或困難，除謀求可能解決之途徑與對策外，更為該學程在未來持續發展與改進提出建議，使學程更形具備當有之完整性；但本校數位典藏學程為首次辦理之項目，目前尚未有相關課程評鑑資料或模式可供參考或援例使用，將參酌使用教育部補助數位典藏學程期中評量問卷作為本次學程評鑑初步研究之工具。

有鑑於此，本研究除欲了解與介紹當前數位典藏學程現況之外，並希冀透過研究歷程中之問卷調查的程序，以了解數典學程推動過程之困難或限制。藉此，除能將臺灣優質的文化或藝術資產進一步提升價值之外；開創學程中更豐富之加值效益與永續性的推廣價值，以及培養本學程修業學生真正具備數位典藏實務運作能力與藝術產業核心競爭能力，亦將指日可待。

二、研究目的

承前所述，透過使用現代的科技技術，紀錄藝術文化的作品與風貌，讓文化與藝術之精華得以傳承，是目前推動數位典藏學程之重要目的之一；其次，藉由學程所規劃之專業領域課程內涵，以培養本校學生多元且靈活運用數典專業技術之能力，亦是本學程之另一重要目的；再者，藉由診斷學程中之可能困難與限制，謀求可能提升本學程之教育品質與學生之專業領域能力的可能策略，發揮課程評鑑輔助學程優質演化之功能。

據此，歸納出本研究之研究目的於下：

（一）了解當前數典學程實施現況

透過本次研究，期盼得以真實了解學程規劃架構下之課程總體與各層面實況，作為學程發展實體紀錄之參酌，此為本研究目的之一。

（二）發現學程實際總體運作限制

任何實體課程於推動之後，必然會產生與先前計畫之間的落差，並發現其可能的運作限制與觸發尋求解決策略之動能，此為本研究目的之二。

（三）結合學程與評鑑二者之功能

學程──乃課程總括之概念架構，就本質而言即屬課程之上位概念；然評鑑則屬價值觀給定或判斷之歷程。若能結合二者，對於本次研究則能提供目前課程實施現況之品質評斷，發揮評鑑得以反饋受評鑑對象（即意指數位典藏學程）之具體功能，此為本研究目的之三。

（四）提出精進學程發展品質建議

透過課程或學程評鑑，發現實際限制與存在問題後，尋求改進與提升課程品質之策略，更是對於學程穩健發展而言扮演著重要的角色。因此，對於提升學程教學品質與發展學生專業素養的建議之提出，即為本研究之第四目的。

本研究除上述四大目的之外，更希冀研究成果能夠具備未來提供產學合作可以建立的一套完整合作模式，除能完備整合文化產業與創意產業外，並帶動傳承推廣臺灣藝術與文化的加值風潮，亦為數位典藏學程持續推廣實施之真確目標。

貳、文獻探討

藝術與文化，刻畫了人類整體文明演進之歷程，也描繪出體驗生活之軌跡。發展迄今，雖然科技、經濟等領域不斷蓬勃發展，但也逐漸重視人文素質之養成與提升。為求完整保存文化以確實紀錄整體人類發展與精進生活品質，資訊科技的引進得以實現對於實體文物以外之文化資產的保護。

據此，數位典藏的工作與精髓，便成為左右藝術與文化發展之關鍵；尤以培養藝術領域專業人才而言，將各領域內之學術精華經由妥善之課程規劃與設計、教學實務之推動，皆為養成專業之重要環節。是故，除原有數位典藏之學程安排外，對於課程推動後之評鑑工作，其成果更成為養成專業得以持續發展之關鍵。因此，本節針對數位典藏學程之意涵，與課程評鑑意涵之相關文獻，作一分析與探討。

一、數位典藏學程之意涵

由前述關於數位典藏之簡述可知，對於東西文化匯聚的臺灣而言，如何能夠結合數位技術與藝術文化內容，進而凸顯數位典藏學程保有文化與培養專業領域人才之特殊優勢，已是刻不容緩的課題。因此，以下將對於數位典藏之定義與沿革，以及數位典藏學程之內涵與發展，逐步進行文獻探討。

（一）數位典藏之定義

數位典藏一詞，意指「將深具人文歷史、自然生態與科技工藝等意涵的典藏資源，以

數位形式保存的過程」；然而，這樣的歷程中，除了將原來的素材透過拍攝、文字輸入或掃描等方式的數位化程序處理，另外加入必要之資料詮釋的描述，最後再以數位檔案儲存。如此，除能保存既有之文化外，亦可促進藝術文化研究與提升教育及生活品質之功能（徐代昕，2001）。

（二）數位典藏之特性

由於典藏的數位化、製作過程的科技化，使往昔保存與紀錄相關典藏的方式有了顯著的改變，其展現之特性亦有別於以往之典藏方式，其特性大致如下（項潔，陳雪華，鄭惇方，2002）：

1.典藏內容之拓展性

透過數位技術的製作過程，讓典藏於數位化後得以大量產出檔案，產生諸如電子郵件取代一般傳統通訊方式之轉變，讓典藏得以更能跨越有形界線，不再只是定時或定點之陳列。

2.突破時空之限制性

經過數位化之程序後，典藏或典藏單位之概念都被重組或改變，致原有之典藏品可從特定地點轉為隨意移動展示；亦或在虛擬環境下，展示品也可突破空間侷限，產生更為多元之應用。

3.增加使用之多樣性

典藏品之使用，亦從展示的單一功能，藉由數位化方式記錄而衍生多元之應用途徑，更是充斥於生活之中，可運用於不同的媒體、介質之上。舉凡廣告、書刊、雜誌、電影電視之節目製成，或重製到各種服飾、器皿與家具之上。此外，更可於虛擬環境中融合數位內容產業之技術與創意，使原有單調之典藏，加值各典藏成為散佈於生活各層面中的文化特色。

（三）數位典藏學程之內涵與發展

以目前本校圖文系規劃與推動之數位典藏學程為例，其課程主要規劃教學策略，包括：

1.「運用現代科技與設備提供優良的教學環境」。
2.「創造藝術典藏學程具有加值保存的學習經驗與市場價值」。
3.「設計實務與理論合一的數位典藏人才培育歷程」。
4.「建立教學的評量與回饋機制以確保教與學能夠有效的進行」。
5.「採視訊方式還原與精鍊教學內容，減低學生學習障礙」。

再者，學程之修習，更希望能達成以下之預期目標或成效：

1.在「數位創作與典藏人才的育成」方面：

由於數位創作與典藏學程，內容涵蓋圖文傳播、視覺傳達、廣播電視、電影與多媒體各系課程的精華。因此希望藉結合各領域專業學習與數位實務的整合教學方式，得以豐富

學生學習的內涵，擴大學生的視野與能力，增廣創作的空間，提升學生在藝術文化領域的造詣與潛力。

2.在「豐富數位文化藝術內容」方面：

本校學生在藝術創作作品的內容非常多元且深具創意，學生的專業素質與創作作品深獲各界好評並具有歷史的傳承。是故，更希冀能經由本學程導引，利用專題製作方式發展數位創作與數位典藏專題，學生可以將原本就熟悉的藝術領域專業創作作品，透過數位平臺與軟硬體的應用，發展出具專業水準與市場潛力的數位內容。

3.在「發展與活絡數位文化藝術的市場機制」方面：

藝術教育所培養的學生，往往獨具創意但卻缺乏溝通與妥協的訓練，因此不易得到市場認同並謀得好的工作，造成失業或學用不符的情形非常嚴重。希望經由本學程能夠認識並學習數位文化藝術市場的發展，經由資訊化、網路化的新市場機制來創造出另一片藝術領域的商機。

然而，整體數典學程的課程模組架構，如表 1 所示：課程主要包含「基礎」、「數位化基礎應用/使用」、「數位典藏整合應用」與「實作」等四大類進程，並於課程範疇中再細分出必選修學分之規定，敘述如下：

1.基礎課程部分：

涵蓋必修之「數位典藏概論」，以及選修之「數位內容版權管理與保護」與「數位典藏在藝術領域創作的應用」等總共三門課程。

2.數位化基礎應（使）用課程部分：

其必修學分為「數位內容製作技術」與「數位內容專題講座」等兩門，而選修學分則讓學程之學生從「數位攝影」 、「出版學」、「數位典藏專案計畫管理」、「電腦藝術與影像處理」、「攝影理論與實踐」、「色彩學」、「影像處理」、「影視藝術導論」、「影像輸出品質與檢測」、「新媒體藝術」、「數位動畫語言」、「影像美學」、「網頁設計/動態網頁設計」或「電腦繪圖」等各課程中，依據個人所需專長養成，選擇並養成基礎使用數位之能力。

3.數位典藏整合應用課程方面：

其必修學分為「數位內容產業分析與加值應用」；選修學分則包括：「數位內容行銷」、「數位媒體出版管理」、「數位影音剪輯」、「典藏作品發展實務」、「數位影音創作」、「行動媒體之規劃與應用」、「商業短片創作」、「使用者行為與資料分析」、「電子商務」、「資訊素養專業能力建構」、「網路資源與創意開發」、「數位藝術創作」與「創意行銷」等，使學習者得以具備整合應用數位典藏之能力與素養。

4.實作課程方面：

則包含必修之「專題實作」與選修之「數位內容產業實習」兩門學分。

表 1　本校數位典藏學程各進程學分一覽表

課程進程	必修學分部分	選修學分部分
基礎課程	數位典藏概論	數位內容版權管理與保護
		數位典藏在藝術領域創作的應用
數位化基礎應(使)用課程	數位內容製作技術	數位典藏專案計畫管理
		電腦藝術與影像處理
		攝影理論與實踐
		影像輸出品質與檢測
		數位動畫語言
		網頁設計/動態網頁設計
		數位攝影
	數位內容專題講座	出版學
		色彩學
		影像處理
		影視藝術導論
		新媒體藝術
		影像美學
		電腦繪圖
數位典藏整合應用課程	數位內容產業分析與加值應用	數位媒體出版管理
		典藏作品發展實務
		行動媒體之規劃與應用
		使用者行為與資料分析
		資訊素養專業能力建構
		網路資源與創意開發
		數位內容行銷
		數位影音剪輯
		數位影音創作
		商業短片創作
		電子商務
		創意行銷
		數位藝術創作
實作課程	專題實作	數位內容產業實習

資料來源：本校圖文系數位典藏學程課程資料

二、課程評鑑之意涵

評鑑，本為對於事物價值高低之判斷。評鑑模式之發展自 19 世紀末期迄今，歷經工學目標模式、自然歷程模式，以及認可模式等階段後逐漸成熟與穩定。以目前課程發展與評鑑類型與功能間之相互印證，吾人發現 CIPP 此一模式為目前最為廣泛應用之類型。以下針對課程評鑑之定義、課程評鑑模式和發展沿革與 CIPP 模式及其功能逐一介紹於下。

（一）程評鑑之定義

評鑑（evaluation）係指個人或團體對某一事件、人物或歷程的價值判斷歷程（潘慧玲，1989）。換言之，評鑑是指有系統的評估某一對象的價值或優缺點。評鑑活動是一種涉及好壞的價值判斷，並指向優點和缺點的確認，藉以提供改進的方向與積極回饋的複雜工作。因此，就教育領域而言，一方面，評鑑是判斷學習經驗是否已經達到預期教育目標的歷程，另一方面，評鑑也涉及了辨別課程設計的優劣（黃光雄，1989）。

評鑑概念所強調的重點有以下方面：第一，評鑑是價值或優點的判斷；第二，評鑑可以包含對現象「質」的描述和「量」的描述；第三，評鑑是為了做決定；第四，評鑑不只是針對個人的特質，也可針對課程方案或行政措施（黃政傑，1987）。

因此，歸納評鑑對於課程發展之程序而言，總結來說應具備「研究」、「發展」、「推廣」與「採用」等層面或順序，如圖 1 所示。

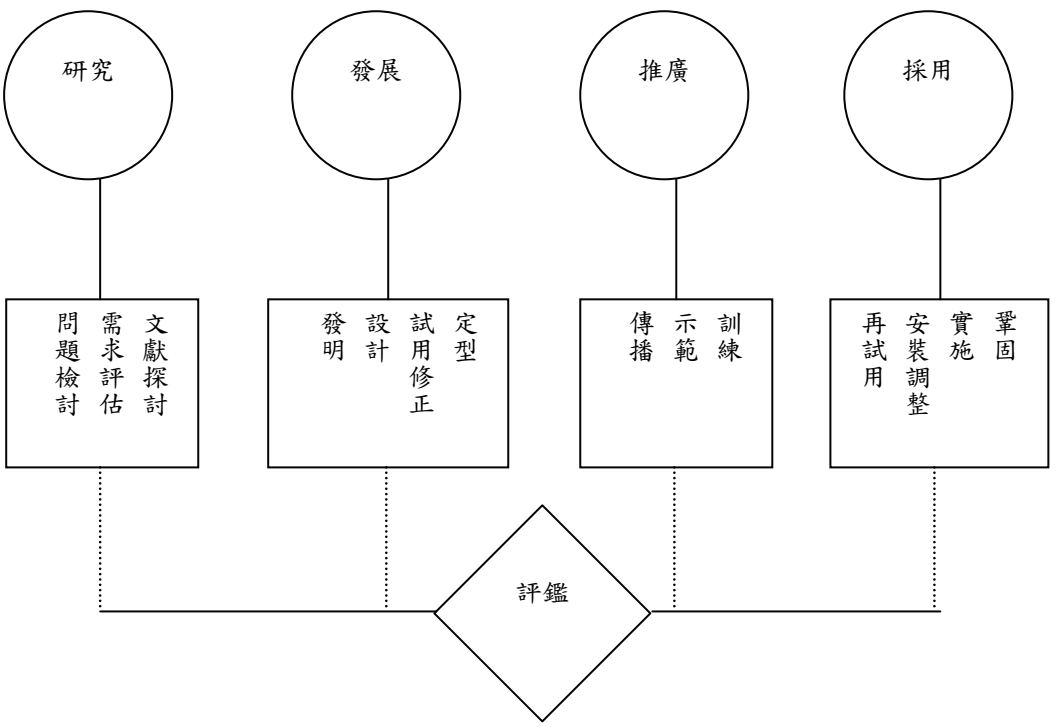


圖 1　課程評鑑發展層面結構圖

在評鑑的研究層面，將涵蓋文獻探討、需求評估與問題檢討；在發展層面上，定型、試用修正、設計與發明則是其重要特徵；在推廣層面上之重要因素包括：訓練、示範與傳播；在採用的性質層面上，鞏固、實施、安裝調整與再試用則是其實體歷程或成分因素。

（二）課程評鑑之相關研究與發展沿革

郭昭佑（2000）認為了解他國的課程評鑑經驗，並比較探究，不但可以瞭解課程評鑑的真實狀況，且能避免重蹈覆轍。因此整理有關英國、美國舊金山及中國之課程評鑑經驗，以作分析。

1.英國部分：

合作學校評鑑方案（陳漢強，1997），Auckland 曾在英國進行合作改進學校的學校本位課程評鑑，在評鑑過程中參與團體包括地方教育當局、在職教師、新進教師及專家學者外，亦包括十二位職前教師和研究者。該研究以合作行動研究模式進行學校本位課程評鑑，其目的為協助新任教師瞭解學校課程，並引領學校進行課程方案的革新。Auckland 總共進行八個類似的計畫，以合作方式，讓教師共同參與評鑑議題的決定、結果解釋等，使教師對評鑑有歸屬感，不但能提高課程評鑑的效用，增加課程革新的力量。對學校至少有三個正面影響：教師對評鑑本質與概念之覺知產生改變；教師對教學活動的覺知產生改變；教師對學校整體問題的覺知產生改變。

此外，該研究呈現的特點有（郭昭佑，2000）：

1.評鑑由教師進行，且對每一個評鑑計畫議題的認定與定義，有舉足輕重的影響。

2.有專家學者全程參與該計畫，協助學校作評鑑，加強評鑑的客觀性。

3.另設計一位學校在職教師作為『聯繫教師』（link teacher），以作為與大學的巡迴指導者保持聯繫，協助校內評鑑的安排，促進評鑑的進行。

4.評鑑發現學校的正式管理與溝通的傳播歷程，有助於其他學校成員的發展。

因為英國長期以來課程自主的傳統，評鑑的發展除教師評鑑外，大多是以課程評鑑為主，所以教師對課程評鑑的想法較為深刻（陳美如與郭昭佑，2003），更能認同教師是評鑑者；而此課程評鑑方案設計有專業訓練的課程，採合作行動研究精神，由外部專家學者協助教師參與評鑑的工作，為課程改革而努力。另外有教學經驗的教師，也是以合作、協助方式帶領新進教師來瞭解學校的課程，這些都能使教師對參與課程評鑑較無孤單、陌生感，增加實施課程評鑑的意願與態度。

2.美國部分：

主要引用舊金山地區評鑑者與教師合作改進學校案例。以舊金山聯合學區的『人文教育、研究和語言發展計畫』（Humanities Education, Research, and Development, HERALD）為例，該計畫是著名的「人文與藝術教學合作方案」（Collaborative for Humanities and Arts Teaching, CHART）的一部分。其參與者為高中教師；而此計畫的評鑑設計，係根據計畫的發展需求而修正，主要內涵為評鑑者與利害關係人組成評鑑團隊共同合作，實際從事課程評鑑，其中評鑑者即參與觀察者，而在計畫第二年裡，教師被定位為內部的評鑑者，與外

部的評鑑者共同合作，從事教室層級的改變，改進學生的學習，更重要的是要超越教室，朝向組織結構性改變。

舊金山的實驗有三項特質：一為教師是自願性的參與，且實驗方案中的訓練也提供多重的選擇；二為其重點在協助教師從參與研究中改進教學與評量，與教師有切身關係；三為整個實驗過程有外部評鑑／研究者的長期陪伴，提供教師在評鑑及教學評量改進的支持。而且在該計畫裡，教師透過評鑑建構了新知識，善加利用評鑑的結果，也可以幫助深為內部評鑑者的教師對學生學習使用真實評量，以改進教室的實踐，並超越教室成為學校改變的機制（郭昭佑，2000）。綜合上述，美國舊金山的學校本位課程評鑑經驗，和英國的 Ackland 研究計畫有相同處，像是都有專業訓練的課程，皆採合作行動研究精神，由外部專家學者協助教師參與評鑑的工作，從教師較熟悉的課程層面，漸漸擴大，使教師更能做好「研究者」及「評鑑者」的角色，為課程改革而努力。

然而，美國舊金山實驗中，教師是自願性參與評鑑，從學習中更能激發自己建構新的認知，以提昇教師對評鑑的專業。所以，國內正值九年一貫課程推動評鑑時，英、美兩地成功的課程評鑑經驗，有關與外部專家評鑑者合作行動方案，能提高教師參與評鑑的態度，將可引以為用。

3.中國大陸課程評鑑經驗

裴娣娜（2004）指出中國在 20 世紀 20 年代，伴隨教育評量、心理測驗的興起，開始涉及對課程的評鑑。到 21 世紀，隨著國家賦予地方和學校越來越多的課程開發和管理權，以及大陸教育現代化發展進程的推進，新課程改革的實施，迫切要求建立一套體現現代教育觀念、具有中國特色、科學合理的基礎教育課程評鑑體系。大陸的課程評鑑面臨許多的挑戰，像是改革不合理的教育觀念，因為長期以來，一直以考試分數為唯一的課程質量評鑑標準，結果使學生的主動性、創造性受到嚴重性的壓抑。

而陳錫祿（2001）研究中國課程評鑑也發現，中國在新一波的基礎教育課程改革，把課程評鑑觀念的改變視為重要的環節。「基礎教育課程改革綱要（試行）」指出三個面向，視為建構素質教育課程評鑑體系的核心任務，其一是「建立促進學生素質全面發展的評價體系」，其二是「建立促進教師不斷提高的評價體系」，其三是「建立促進課程不斷發展的評價體系」。從學生學習成效，教師專業成長和課程發展狀況全面評鑑課程的取向，則是中國大陸企圖與國際間課程評鑑趨勢接軌的做法。另外也提出建立多面向的評鑑體系觀點；針對老師採取「反思性」的評量，教師以自評為主，其他相關人員並共同參與，協助教師提昇教學水平；學生採取「全面性」評量及課程採取「持續性」的評量。

綜合之，中國的課程評鑑非常注重現代化發展趨勢，而新一代課程評鑑的發展，就是教師既是被評者，更是評鑑者。裴娣娜（2004）也說，在課程評鑑中的教師，是一個學習者、研究者和實踐者。因此，教師要能做到自評的工作，並要培養理解、掌握現代化課程評鑑觀念，及懂得如何收集處理評鑑資訊來利用之，才能使課程評鑑功能真正落實，也才能與國際間的課程評鑑銜接。

相對地，國內也面臨課程需要革新，強調日益重視課程評鑑，但仍未有常設評鑑單位作國家級的課程規劃，使評鑑發展不如預期。因此，建議國內教育有關單位，應該學習中

國重視與國際間的課程評鑑接軌，協助教師對新一代課程評鑑觀念的瞭解，以提昇其在課程的專業性，並使課程內容更趨近時代潮流。

（三）CIPP 課程評鑑模式與其功能

承前所述，一個完整之課程評鑑程序，應有研究、發展、推廣與採用等層面，且彼此間具備有回饋改進之特性。依此概念而言，從目前諸多課程評鑑模式與類型觀之，以 Stufflebean 所提出之背景輸入過程成果評鑑（context, input, process, product; CIPP model）模式為最適切之課程評鑑方式，其內涵蓋要如表 2 所示。

表 2　CIPP 模式各階段主要內涵一覽表

	背景評鑑	輸入評鑑	過程評鑑	成果評鑑
目 標	界定機構背景;確認對象及其需求之可能方式;診斷需求所顯示的困難;評斷目標是否能滿足已知的需求。	評估及確認下列各項:系統的各種能力、數種可替代的方案實施策略，實施策略的設計、預算及進度。	確認或預測程序設計或實施上的缺點;記錄及判斷程序上的各種事件及活動。	蒐集對結果的描述及判斷;將其與目標以及背景、輸入、及過程之訊息相互聯繫;解釋其價值及意義。
方 法	使用系統分析、調查、文獻探討、聽證會、晤談、診斷測驗、以及德懷術。	將現有的人力及物質資源，解決策略及程序設計列出清單，並分析其適切、有效及合算的程度;利用文獻探討，訪視成功的類似方案，建議小組以及小型試驗室等方法。	追蹤活動中可能有的障礙，並對非預期中之障礙保持警覺，描述真正的過程;與方案工作人員不斷交往，並觀察他們的活動。	將結果的標準賦予操作性之定義，並加以測量;蒐集與方案有關之各種人員對結果的評斷;從質與量的分析。
在變革過程中與作決定的關係	用於決定方案實施的場所、目標與方針;提供判斷決定的一種基礎。	用於選擇下列各項：支持的來源、解決策略以及程序設計;提供評斷方案實施狀況的基礎。	用於實施並改善方案的設計及程序;提供一份真正過程的記錄，以便日後用以解釋結果。	用於決定繼續、中止、修正某項變革活動，或調整其重點;呈現一份清楚的效果記錄。（包括正面與負面、預期的與非預定的效果）

資料來源：黃光雄（1989）。教育評鑑的模式，頁 202-203。

由表二可知，Stufflebeam（潘慧玲，1989）於 1960 年代晚期所提出之 CIPP 模式，C 代表背景評鑑，I 代表輸入評鑑，兩個 P 字分別代表過程評鑑和成果評鑑。發展。Stufflebeam 為評鑑提出有別於傳統以目標，測驗，和實驗取向的新觀點。此模式理念乃奠基於其為評鑑所提出的名言：「評鑑的最重要目的不在於證明，而是在於改進」（郭昭佑，2000），Stufflebeam 等人將評鑑的意義重新加以界定，他們認為評鑑是在描述、取得及提供有用資料，作為判斷各種變通方案以作成決定之用。他們認為教育決定的類型有四：一是確定目標的決定（計畫），二是設計教學程序的決定（組織），三是使用、追蹤、改進教學程序的決定，四是判斷教學效果並予以反映的決定（循環）。並指出和以上四種決定相對應之四種評鑑。

因此，可以歸納出：「背景評鑑」旨在確定目標的依據，屬於最基本的評鑑。「輸入評鑑」在確定如何運用資源以達成目標，包含課程資源的選擇、設計與發展，所謂資源係指材料、設備、程序、方法、人員、環境等項目。「過程評鑑」在課程資源設計完成，付諸實施時即可開始，旨在提供定期回饋給予負責課程方案實施工作的人。「成果評鑑」旨在了解教育系統得到的結果是什麼，以便協助決策人員決定課程方案是否應終止、修正或繼續。

是故，評鑑之於課程整體發展而論，應有以下之功能，大致可分為六項（陳瑞榮，1995）：

1. 激勵的功能：可促進機關團體或個人努力向上，以求最佳之績效。
2. 回饋的功能：即檢討反省，蒐集資訊，提示希望達成之成果，提供各項計 劃與決策有用之資料。
3. 品評的功能：根據事實確定其價值，評斷其成就。
4. 改進的功能：評鑑的目的在改進，改進的決策應由機構全體共同參與，評鑑的實行是群體而非個人可完成。
5. 品管的功能：評鑑可使產出維持一定水準，亦即對整個計畫之執行歷程， 具有品質管制的作用。
6. 診斷的功能：評鑑透過對現存資料的蒐集和分析，可指出計畫活動或情境中之問題和困難，作為改進之依據。

總結而言，評鑑與課程完整發展本為相輔相成之角色。研究者歸納出如圖 2 所示之整體運作與發展歷程圖，結合 CIPP 課程評鑑與課程發展模式於說明之內。

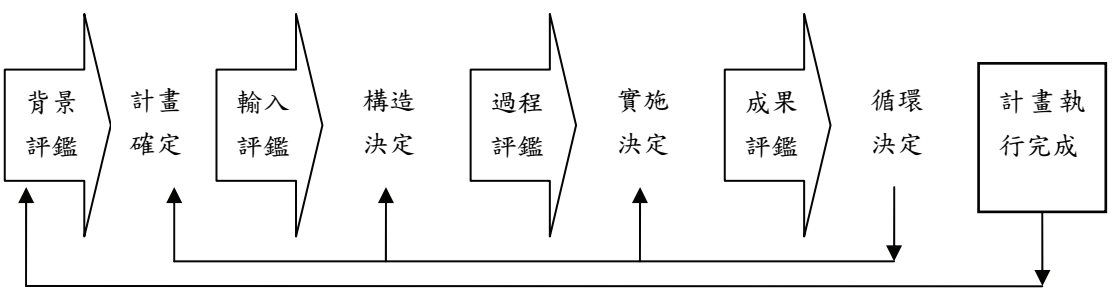


圖 2　CIPP 課程評鑑模式與課程發展總體架構圖

參、數典學程期中診斷性評量之研究結果與分析

本研究之主要目的在於診斷現行數位典藏與人文數位學程實施現況，主要運用問卷調查法進行初步量化探究教師與學生進行實證研究，如實紀錄。茲於本節逐步對於實證研究論及之實施流程、研究對象與方法、研究結果與量化分析等項目分別敘述如下。

一、實施流程

由下圖 3 可知，本研究流程主要包括：相關文獻探討、問卷設計、問卷施測與回收整理、資料分析與研究結果，最後再提出結論與建議等。

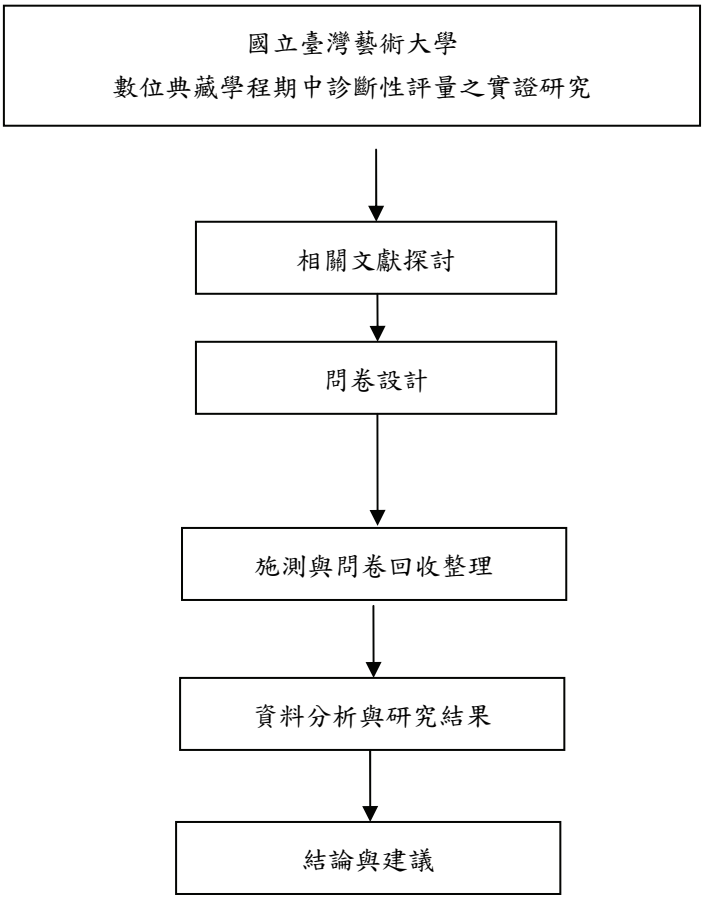


圖 3　研究流程圖

二、研究對象與方法

（一）研究對象

本研究問卷調查之研究對象，針對本系執行教育部π型藝文人才培育改造計畫之「數位典藏學程」與「人文數位學程──數位典藏創作學程」95 年第二學期各班之學生。

（二）研究方法與研究工具

1.研究方法

本案所採用的研究方法之為問卷調查法，由圖 4 可知：其依據教育部補助「數位典藏學程」期中評量問卷格式，屬描述性模式性質且區分為「基本資料」、「授課老師印象」、「課程」、「教材／教法」、「同儕／同學」、「設備／環境」等向度。

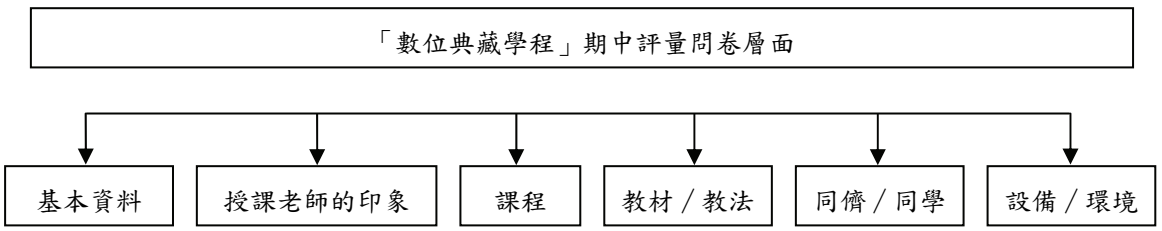


圖 4　數位典藏學程期中評量問卷層面分析圖

2.研究工具

本研究問卷主要分為以下各大部分，包括「基本資料」、「授課老師的印象」、「課程」、「教材／教法」、「同儕／同學」，以及「設備／環境」等項目，細述如下：

（1）基本資料部分，包括：性別、住宿、學制、學院科系、年級等五項，詳細選項如以下所區分：性別部分區分為男、女兩個類別；住宿部分區分為是、否兩個類別；學制部分區分為日間學士、非日間學士（含進推學士、二年制在職專班、碩士在職）以上兩組；學院科系則區分為傳播學院（圖傳系、電影系、廣電系）、非傳播學院（設計學院──工藝系、視傳系、多媒系；美術學院──美術系、書畫系、雕塑系、古蹟系、造形所；表演學院──戲劇系、舞蹈系）以上兩組；年級部分區分為一年級、二年級、三年級、四年級（含以上及其他）等四組。

（2）授課老師的印象部分，以描述性模式分 7 點量表分別選出 15 個因素的適當位置。

（3）課程、教材／教法、同儕/同學，以及設備/環境方面，皆採取以下之等級區分方式，包括：「品質與效益」、「價值觀」、「時間」三個向量（因素）以正反向的描述性模式採複選方式選出，以次數多寡用排序來看它的重要性。

三、研究結果與量化分析

本次研究結果與相關數據實證資料，依照學生結構、問卷構面（含信、效度）以及差異性之顯著考驗等，逐一析論如下：

（一）學生結構方面：本次研究總共回收有效問卷總計達 182 份，有效數據一覽則依下表 3 所列。其中，「性別」部分有效數據為 182 份；「住宿」部分為 180 份；「學制」部分為 182 份、「學院」部分為 181 份、「科系」部分為 181 份，以及「年級」部分為 181 份。

表 3　本研究問卷背景變項有效數據統計一覽表

背景變項	性別	住宿	學制	學院	科系	年級
有效數據	182	180	182	181	181	181
偏失值	0	2	0	1	1	1

以下再就前述之各背景變項，逐一陳述其細項分布。

1. 性別部分，由表 4 可知，本次問卷調查男性學生為 42 位，佔 23.1%；女性學生為 140，佔 76.9%。

表 4　本研究問卷性別變項次數統計一覽表

分類名稱	次數	所佔比例
男	42	23.1
女	140	76.9

2. 住宿部分，由表 5 可知，本次問卷調查住宿學生為 59 位，佔 32.4%；未住宿學生為 121 位，佔 66.5%。

表 5　本研究問卷住宿變項次數統計一覽表

分類名稱	次數	所佔比例
住宿	59	32.4
未住宿	121	66.5

3. 學制部分，由表 6 可知，本次問卷調查日間部學生為 131 位，佔 72.0%；夜間部學生為 51 位，佔 28%。

表 6　本研究問卷學制變項次數統計一覽表

分類名稱	次數	所佔比例
住宿	131	72.0
未住宿	51	28.0

4. 學院部分，由表 7 可知，本次問卷調查傳播學院學生為 109 位，佔 59.9%；夜間部學生 72 位，佔 39.6%。

表 7　本研究問卷學院變項次數統計一覽表

分類名稱	次數	所佔比例
傳播學院學生	109	59.9
非傳播學院學生	72	39.6

5. 年級部分由表 8 可知，本次問卷調查一年級學生為 29 位，佔 15.9%；二年級學生為 53 位，佔 29.1%；學生為 38 位，佔 20.9%；學生為 61 位，佔 33.5%。

表 8　本研究問卷年級變項次數統計一覽表

分類名稱	次數	所佔比例
一年級	29	15.9
二年級	53	29.1
三年級	38	20.9
四年級	61	33.5

由以上各表格可知：性別比例女性多於男性；非住宿比例高於住宿比例；日間學士部多於非日間學士部學生；傳播學院學生多於非傳播學院學生之比例，以及大四以上學生佔 33.5% 等數據。

（二）課別分析方面：如下表 9，以下為各學科本次參與問卷調查學生人數及其比例分布。

其中「數位典藏概論」有 17 位、佔 9.3%；「數位內容產業分析與加值應用」有 21 位、佔 11.5%；「專題創作」有 22 位、佔 12.1%；「數位內容專題講座」有 29 位、佔 15.9%；「數位內容製作技術（人）」有 15 位、佔 8.2%；「數位內容製作技術（數）」有 18 位、佔 9.9%；「資訊素養專業能力建構」有 5 位、佔 2.7%；「網路資源與創意開發」有 4 位、佔 2.2%；「影像處理」有 5 位、佔 2.7%；「多媒體與設計」有 7 位、佔 3.8%；「電腦繪圖」有 5 位、佔 2.7%；「3D 電腦動畫」有 14 位、佔 7.7%；「攝影理論與實踐」有 9 位、佔 4.9%，以及「影像輸出品質與檢測」有 11 位、佔 6.0%。

表 9　數位典藏學程各學科參與本研究問卷調查一覽表

科目名稱	累積次數	所佔比例（%）
數位典藏概論	17	9.3
數位內容產業分析與加值應用	21	11.5
專題創作	22	12.1
數位內容專題講座	29	15.9
數位內容製作技術（人）	15	8.2
數位內容製作技術（數）	18	9.9
資訊素養專業能力建構	5	2.7
網路資源與創意開發	4	2.2
影像處理	5	2.7
多媒體與設計	7	3.8
電腦繪圖	5	2.7
3D電腦動畫	14	7.7
攝影理論與實踐	9	4.9
影像輸出品質與檢測	11	6.0

（三）問卷構面分析

針對本研究所使用之「數位典藏學程期中評量問卷」中之信度（reliability）與效度（validity），進行統計分析（statistical analysis）工作，並本問卷之測驗穩定性與準確性之趨勢，羅列敘述於下。

1.信度分析部分

將問卷之中關於「授課老師的印象」向度中共 15 題項，逐步利用量表得分轉換 Cronbach’s Alpha 值，分別就整體與各題項進行個別分析。其中，表 10 即為總體量表得分之 α 值分析，α 值為.966，此一數據代表修習學程之同學對於老師的印象是一致的。

表 10　數位典藏學程期中評量問卷「授課老師的印象」總體信度分析表

總體Cronbach’s Alpha值	題目數量
.966	15

再者，由表 11 可知單一試題信度分析之統計結果。從各個單一試題觀察，所有的 15 題中，每一試題之相關係數皆高於.6，此一現象表示各測驗題目之間，在概念上皆趨向一致。

表 11　數位典藏學程期中評量問卷「授課老師的印象」單一試題各別信度分析表

題號	相關係數	Cronbach’s Alpha值
1	.795	.963
2	.689	.965
3	.815	.963
4	.797	.963
5	.743	.965
6	.840	.963
7	.853	.962
8	.841	.962
9	.828	.963
10	.749	.964
11	.787	.963
12	.769	.964
13	.822	.963
14	.850	.962
15	.857	.962

2.效度分析部分

就效度分析本身功能而言，乃是提供調查問卷是否具有準確度之訊息，尤多先從 KMO 值觀察，可得整體問卷之趨勢或方向性。本研究使用之問卷得分情形之 KMO 值達 69.16%，代表整體顯示出只有一個方向性，用來表示這 15 個題目只有趨向一個因素，即學生對課程的滿意度，因而得知課程滿意度的指標。然而，一致性高雖可代表教師特質或教學方式具有前後一致性；但卻可能無法於單一課程中顯示其教學之差異情形。

（三）差異性之顯著考驗

獨立樣本 t 檢定（independent samples t-Test）之功能，主要在檢定兩組獨立樣本之母數（通常以平均數為代表）間的差異，是否達到顯著。本研究將用以分析不同性別、學制與學院間，對於「授課教師的印象」，以及不同課程間是否存在顯著差異進行統計分析。

1.不同性別之學生對「授課教師的印象」之顯著性檢定及其結果

由表 12 可見，就不同性別而言，對於授課教師印象在第 8、9、10、15 等四題之得分表現，具有顯著差異，且其中得分表現皆為男性高於女性。顯示男性在此四題中之得分，顯著高於女性學生。對照「授課教師印象」之題目選項上，男性認為教師的形象趨於「冷漠的」、「互動不良的」、「嚴肅的」，以及「怠惰的」等特性；女性則持反對意見，認為教師形象趨於「熱忱的」、「溝通良好的」、「有幽默感的」，以及「有活力的」等特性。

表 12　不同性別對「授課教師的印象」之顯著性檢定表

題號	*t* value	*p* value
1	2.14	.04
2	1.03	.31
3	1.52	.13
4	1.49	.14
5	-.39	.70
6	1.46	.15
7	1.90	.06
8	2.96	.00*
9	2.53	.01*
10	2.23	.03*
11	1.37	.18
12	1.04	.30
13	.67	.51
14	1.50	.14
15	2.05	.04*

*p <.05

2.不同學制之學生對「授課教師的印象」之顯著性檢定及其結果

由表 13 可見，就不同學制之學生而言，對於授課教師印象在第 4、5、7、9 等四題之得分表現，具有顯著差異，且其中得分表現皆為非日間學士班學生高於日間學士班學生。顯示非日間學士班學生在此四題中之得分，顯著高於日間學士班學生。對照「授課教師印象」之題目選項上，非日間學士班學生認為教師的形象具有「不誠實的」、「不準時的」、「不可信任的」，以及「互動不良的」等特性；日間學士班學生則持反對意見，認為教師形象趨於「誠實的」、「準時的」、「可信任的」，以及「溝通良好的」等特性。

表 13　不同學制學生對「授課教師的印象」之顯著性檢定表

題號	*t* value	*p* value
1	2.13	.181
2	1.02	.010
3	1.52	.009
4	1.49	.002*
5	-.39	.002*
6	1.46	.012
7	1.90	.002*
8	2.95	.033
9	2.52	.003*
10	2.23	.012
11	1.37	.006
12	1.04	.037
13	.66	.030
14	1.49	.008
15	2.04	.006

*p <.05

3.不同學院對「授課教師的印象」之顯著性檢定及其結果

由表 14 可見，就不同學院之學生而言，對於授課教師印象在第 2、5、9、10 與 11 等五題之得分表現，具有顯著差異，且其中得分表現皆為非傳播學院學生高於傳播學院學生。顯示非傳播學院學生在此四題中之得分，顯著高於傳播學院學生。對照「授課教師印象」之題目選項上，非傳播學院學生認為教師的形象趨於「主觀的」、「不準時的」、「互動不良的」、「嚴肅的」，以及「不耐煩的」等特性；則持反對意見，認為教師形象趨於「客觀的」、「準時的」、「溝通良好的」、「有幽默感的」，以及「有活力的」等特性。

表 14　不同學院學生對「授課教師的印象」之顯著性檢定表

題號	*t* value	*p* value
1	-0.368	0.714
2	-2.271	0.025*
3	-1.828	0.069
4	-1.504	0.135
5	-2.456	0.015*
6	-1.086	0.28
7	-0.788	0.432
8	-1.244	0.215
9	-2.094	0.038*
10	-2.49	0.014*
11	-2.358	0.02*
12	-1.505	0.134
13	-1.879	0.062
14	-1.627	0.106
15	-1.951	0.053

*p <.05

（四）課程 CS 指標差異性比較

數位典藏學程為本校第一項自辦學程，目前仍無法援例比較，只能從現有資料做自體驗證。故擬採取問卷中之各課程量表得分平均值之標準差，從中發現學程中各單一課程間之差異性，以了解課程之發展優勢與可能之實務限制。

因此，本研究擬以課程、教材教法、同儕，以及設備環境等四個因素，區分出每一因素中之「品質與效益」、「價值重要性」、「時間妥適性」等三軸影響層面，以正、反向的描述性模式運算以下指標公式：（品質與效益正向×價值觀正向×時間正向）－（品質與效益反向×價值觀反向×時間反向），以求得各因素之綜效指標。換言之，當因素綜效指標越高，即代表學程在該因素品質效益、價值觀重要性與時間妥適性等三軸層面得分越高，學程在該因素之三軸總體表現亦越佳；反之，則總體表現越差。

再者，若將上述之綜效指標與指標得分總平均數相比，即得出各課程績效指標(簡稱 CS 指標)，其等式如右所列：CS 指標＝（各班綜合指標平均數）／（全體綜合指標平均數)。若指標數值越高，代表該項目與其他比較項目間之差異情形越大；然，指標有其數據之量化差異並以 1 為基準點（意即全體課程於該層面之綜效得分平均值，亦可解釋為預期滿意度），若指標值越大代表其得分表現越佳（林清山，1992）。以下即針對各項課程之課程、教材教法、同儕，以及設備環境等因素之 CS 指標分析，陳述於下：

1.課程因素 CS 指標部分：

由圖 5 可得知，經由求出的績效指標大多數學生對於所選修課程之課程因素層面之 CS

指標分數，多呈接近 1 之情形，代表多數課程在課程因素之表現多屬良好。其中，「多媒體與設計」班學生對課程滿意度超出預期，是所有課程滿意度最高者，代表該課程在課程因素層面中之表現為學程所有課程中之最佳；反之，在「數位內容產業分析與加值應用」班，於此層面之 CS 分數顯示出學生對本課程在課程層面表現未盡理想，遠低於學程其他課程。

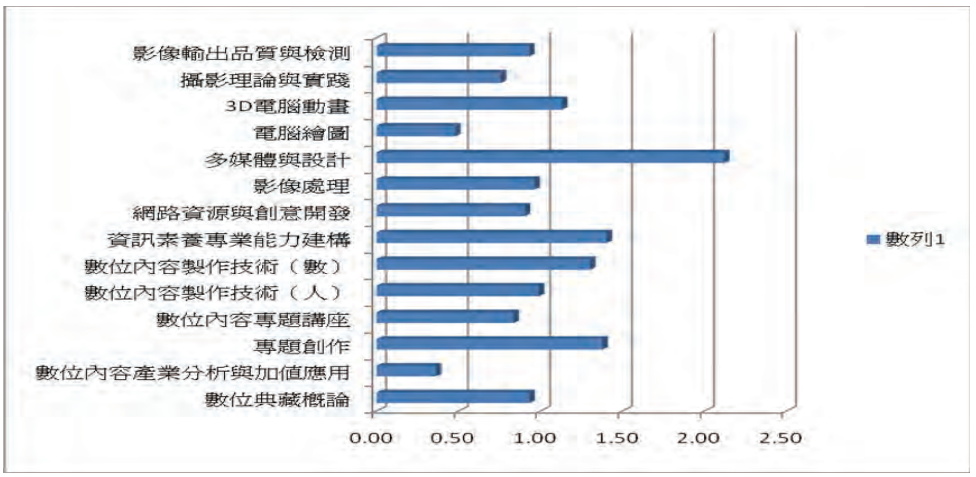


圖 5　課程因素 CS 指標差異比較圖

2.教材／教法因素 CS 指標部分：

由圖 6 可得知，經由求出的績效指標大多數學生對於所選修課程之教材教法因素層面之 CS 指標分數，學程內容中之各科目間呈現較多殊異性，代表各科目或班級在教材與教法之層面表現，具有較大之不同。其中，「專題創作」、「數位內容製作技術──數典學程」、「3D 電腦動畫」班級學生對課程之教材教法層面表現，其滿意度超出預期，是所有課程滿意度較高者，代表上述課程在教材教法因素層面中之表現為學程所有課程中之較佳項目；反之，在「數位內容產業分析與加值應用」班，於此層面之 CS 分數顯示出學生對本課程在教材教法層面表現未盡理想，遠低於學程其他課程，應深究其造成此一現象之可能原因。

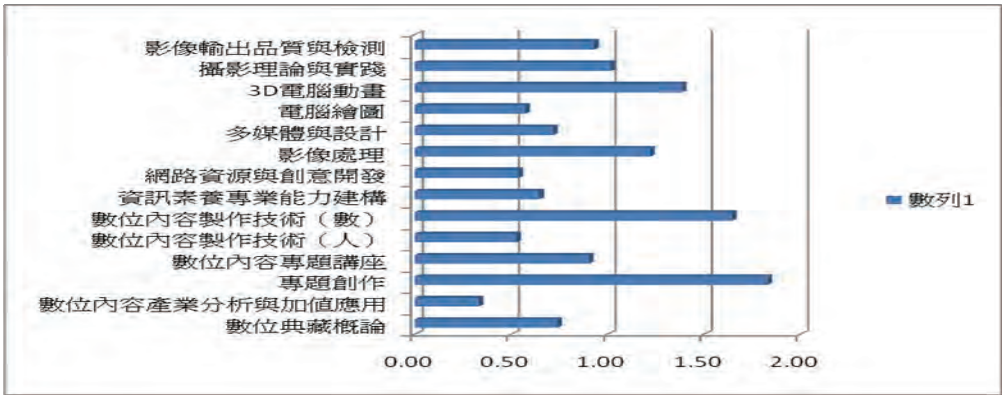


圖 6　教材/教法因素 CS 指標差異比較圖

3.同儕因素 CS 指標部分：

由圖 7 可得知，經由求出的績效指標大多數學生對於所選修課程之同儕因素層面之 CS 指標分數，學程內容中之各科目間呈現較為整齊之分布，代表各科目或班級在同儕之層面表現較為整齊。其中，「攝影理論與實踐」、「資訊素養專業能力建構」等班級學生對課程之同儕層面表現，其滿意度超出預期，是所有課程滿意度較高者，代表上述課程在同儕因素層面中之表現為學程所有課程中之較佳項目；惟，在「影像處理」與「數位內容產業分析與加值應用」等班級於此層面之 CS 分數顯示出學生對本課程在同儕層面表現未盡理想，遠低於學程涵蓋之其他課程表現，應深究其造成此一現象之可能原因。

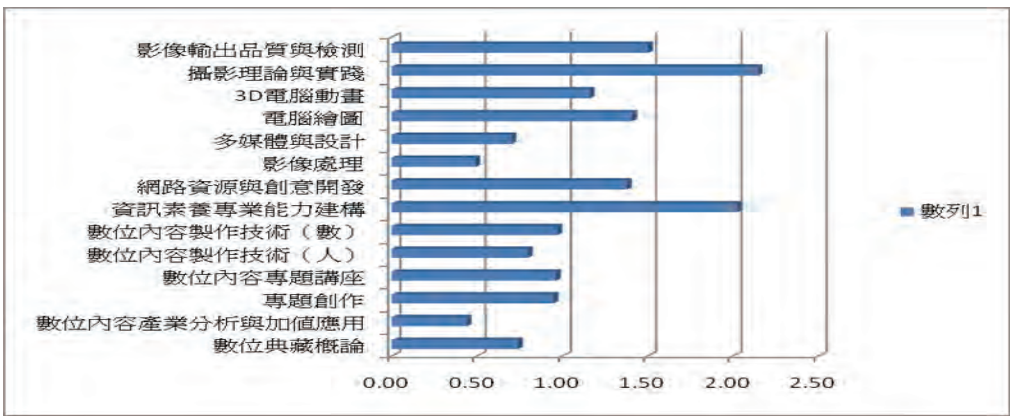


圖 7　同儕因素 CS 指標差異比較圖

4.設備 / 環境因素 CS 指標部分：

由圖 8 可得知，經由求出的績效指標大多數學生對於所選修課程之設備環境因素層面之 CS 指標分數，學程內容中之各科目間呈現整齊之分布，代表各科目或班級在設備環境之層面表現水準相當一致。其中，「3D 電腦動畫」、「網路資源與創意開發」班級學生在設備/環境的指標得分最高，有高度滿意；在「影像輸出品質與檢測」與「數位內容產業分析與加值應用」等班級於此層面之 CS 分數較低，則顯示出學生對本課程在設備環境層面表現未盡理想，遠低於學程涵蓋之其他課程表現，應深究其造成此一現象之可能原因。

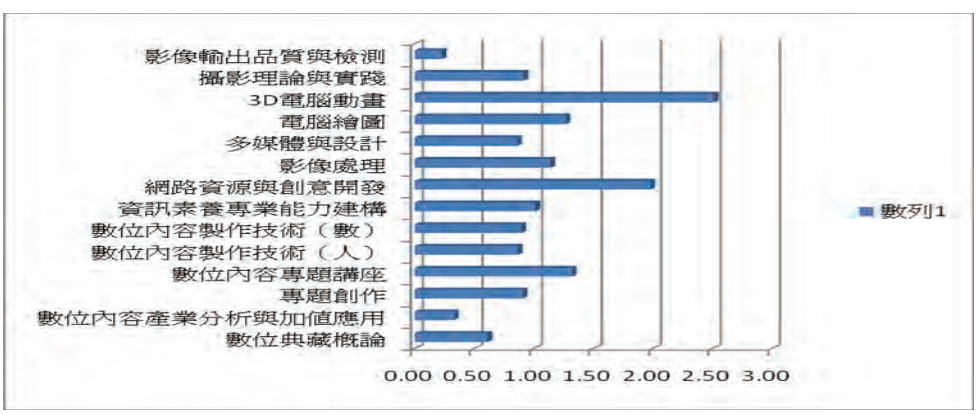


圖 8　設備/環境因素 CS 指標差異比較圖

肆、數位典藏學程之現況與發展建議

由前述研究背景與動機、文獻探討、實證研究數據分析等，於下歸納出目前數典學程實施現況，與學程未來發展之建議提出。

一、數位典藏學程之實施現況

根據本次研究調查結果顯示，以目前共計約 271 位（截至 95 學年度第二學期為止）修習學程學生而言，本次調查之回收有效問卷為 182 份，佔全體學生比例已近乎 70%，對原有之樣本空間已具有一定代表性。以下就學程中之課程、教材教法、同儕，以及設備環境等四項因素逐一提出現況：

（一）課程因素之現況

就研究所得資料分析結果觀察可得以下結論：目前學程中的課程層面表現尚稱良好，尤以「多媒體與設計」班學生對課程滿意度之反應更是超出預期；惟「數位內容產業分析與加值應用」課程學生所反映出之意見，顯示出學生對本課程有學習意願或表現較為低落之現象。

（二）教材教法因素之現況

就研究所得資料分析結果觀察可獲致以下結論：目前學程中的教材與教法層面之得分表現尚稱良好，其中尤以「專題創作」、「數位內容製作技術──數典學程」、「3D 電腦動畫」等課程之學生，對教材與教法之滿意度上，得分表現更達優異程度；但於「數位內容產業分析與加值應用」課程學生所反映出之意見，顯示出學生對本課程有學習意願或表現較為低落之現象。

（三）同儕因素之現況

就研究所得資料分析結果可獲致以下關於同儕層面滿意度之結論：目前學程中的同儕層面之總體得分表現尚稱良好，其中尤以「攝影理論與實踐」、「資訊素養專業能力建構」等課程之學生，對同儕與同學之滿意度上，得分表現超出預期；但於「影像處理」與「數位內容產業分析與加值應用」等課程學生所反映出之意見，顯示出學生對所選課程於同儕因素表現較為低落。

（四）設備環境因素之現況

就研究所得資料分析結果可獲致以下關於同儕層面滿意度之結論：目前學程中的同儕層面之總體得分表現尚稱良好，其中以「3D 電腦動畫」、「網路資源與創意開發」等課程之學生，對設備環境此一因素層面有高度滿意之表現；但於「影像輸出品質與檢測」與「數位內容產業分析與加值應用」等課程學生所反映出之意見，顯示出學生對所選課程於設備環境因素表現較為低落。

歸納上述各層面結論可見「數位內容產業分析與加值應用」課程中之學生對本課程在

課程與教材教法上的滿意度之反應，得分呈現較低之情形。初步探究可能成因在於該課程屬於修課人數較多之班級，可能因此對於教學品質或學生表現產生影響。此一現象與問題，亦可提供日後學程發展中修正與規劃修習人數上限之重要參酌。

此外，由整體滿意度呈現之結果可知，普遍良好之得分表現亦顯示出對於數位典藏學程迄今之規畫與推動對修習學生之正向影響，更可確定此一學程所運用之課程計畫、教師配置、教材教法之選取，以及同儕之間正向影響等運作策略的方向，大致上呈現良好的趨勢。

甚者，由此次研究更可底定教育或課程評鑑對於新設學程之重要性，的確能夠發現教學現場實況、反映學生學習態勢、找出實務問題與成因，並謀求改進品質之可行策略。

二、學程未來發展之建議

根據上述研究結果，以下分別對於教育行政或藝術文化主管單位、本校數位典藏學程之管理運作，以及授課教師與修習學程學生等各層面提出以下建議：

（一）教育行政或藝術文化主管單位方面

1.提供實質補助以推動計畫，延續學程推動效益

不論是藝術文化推廣，或是專業能力培養之教育工程，皆須仰賴完整妥善之政策規劃與實際推動所需的相關補助。因此，未來仍懇切希望教育行政或藝術文化之主管單位，能鑑於本學程推動迄今之成果，持續給予相關或類似學程計畫實質補助或協助推動計畫，擴大學程運作效益。

2.落實學程或課程評鑑機制，檢視改進課程品質

本次研究透過期中診斷性調查問卷，獲致課程實施歷程中之現象、問題，以及學生反應之意見，可以看出課程評鑑機制對學程推動與品質維繫之重要性。未來，應推展適合本學程之調查模式，兼重量化與質性調查之成效，讓學程之效能更為彰顯。

（二）本校數位典藏學程之管理運作方面

1.重視期中診斷之評量結果，確實回應學生意見

期中診斷性評量本就存在對於活動或歷程所遇問題之檢定功能，本次研究進行之調查程序，不僅可看出學程在落實計畫之實況，更可讓修課學生確實反映出滿意程度，以及不滿意之可能原因，提供學程管理單位改進方向之參酌。

2.自詡學程溝通橋樑之角色，促進學程效益提升

課程實施之對象是學生，而實際推動課程肩負教學品質成敗的卻是授課教師。未來，學程管理單位更應秉持溝通協調平臺之功能與角色，妥善作好師生之間聯繫工作。

（三）授課教師與修課學生方面

1.教師可擴大與多元容納專業知識，豐富教學與課程內容

數位典藏學程內涵本為多元且整合領域能力之本質，尤以本校授課教師為例，除本身之藝術文化專長領域的教學責任外，可多元接觸如資訊處理或相關領域知識，更可因此作為選課學生身教之學習標的。

2.學生可提出對於學程實施之意見，提高共同參與之程度

學生本為課程實施之對象，且經由學習後之成效亦攸關學生個人未來於競爭環境中的核心能力。因此，除了回應既有課程評鑑模式所設之意見反應管道外，修課學生亦可多與學程管理單位或授課教師多方交流與反應個人感受與意見。

參考文獻

行政院（2005）。**挑戰 2008：國家發展重點計畫**。2007 年 6 月 20 日取自：http://www.knowledge.nat.gov.tw/2008/

林清山（1992）。 **心理與教育統計學**。臺北市：東華書局。

徐代昕（2001）。**數位典藏互通性架構之建置**。國立臺灣大學資訊工程研究所碩士論文，未出版。臺北市。

郭昭佑（2000）。**學校本位評鑑**。臺北：五南。

陳昭珍(2002)。數位典藏與數位文化。**資訊與教育雜誌**，91，17-23。

陳瑞榮(1995)。**工業職業學校教師評鑑模式之研究**。國立臺灣師範大學工業教育研究所碩士論文，未出版。臺北市。

陳漢強（1997）。**大學評鑑**。臺北：五南。

陳錫祿(2001)。**藝術與人文領域課程的研修與推動**。2004 年 6 月 21 日取自國立教育研究院──SMART 教師增能自修手冊網站: http://www.naer.edu.tw/announce/9smart/index-m.htm。

項潔，陳雪華，鄭惇方（2002）。數位典藏之產業前景探討。載於 2002 經濟部技術處（主編），**學界科專非技術領域學術研討會論文集**，435-447。臺北：中華經濟研究院。

黃光雄編譯（1989）。**教育評鑑的模式**。臺北：師大書苑。

黃政傑（1987）。**課程評鑑**。臺北：師大書苑。

裴娣娜（2004）。**教育科學研究方法**。遼寧：遼寧大學出版社。

潘慧玲譯(1989)。Owens **與** Wolf **的抗詰式的評鑑途徑**。載自黃光雄主編，教育評鑑的模式，301-322。臺北：師大書苑。

The Midterm Diagnostic Evaluation of the Digital Archiving Program at National Taiwan University of Arts

Hsieh, Yung-Cheng[1]　Han, Feng-Nien[2]　Hsu, Chang-Nan[3]
Chang, Shu-Pei[4]　Chou, Mei-Tsen[5]

Abstract

The purpose of this paper was to evaluate the “Digital Archiving Program” at National Taiwan University of Arts (NTUA); the program was founded and guided by the Ministry of Education (MOE) in September, 2006. The program has been operated within the Department of Graphic Communications at NTUA and has started its class instruction since February, 2007. A total of 271 students enrolled in this unique program. The purpose of this paper was to evaluate the program based on its students’ learning achievement, instructional materials, faculty, and quality of instruction. A “Mid-term Diagnosis Evaluation Questionnaire” was developed and distributed to the students. The survey sample was all the students enrolled in the programs. A total of 180 valid questionnaires was collected and analyzed. The results of the study show that:

1. The overall ratings of the instructional quality, instructional materials, faculty, and learning achievement are “satisfied”.
2. The overall perception of students’ attitude toward the program is “positive”. The students think courses offered by the program are very useful in the future when they work in the digital industry.

In addition, the paper summarized the suggestions of the students from various classes. Finally, ratings of the learning achievement, instructional materials, faculty, and quality of instruction and suggestions of students would be used as references for improving the program operation for the next semester.

Key words：CS index, Digital Archiving, Curriculum Evaluation

[1] Professor, Dep of Graphic Communication of Art. National Taiwan University of Arts.

[2] Associate Professor, Dep of Graphic Communication of Art. National Taiwan University of Arts.

[3] Assistants, Digital Archiving Program, National Taiwan University of Arts.

[4] Assistants, Digital Archiving Program, National Taiwan University of Arts.

[5] Assistants, Digital Archiving Program, National Taiwan University of Arts.

佛瑞聯篇歌曲 op. 95“夏娃之歌”第一至四首作品之研究

翁嘉琳

摘　要

佛瑞（Gabriel Urbain Fauré，1845-1924）的聯篇歌曲“夏娃之歌”（La Chanson D’Eve），係採用比利時象徵派詩人雷貝吉（Charles van Lerberghe, 1861-1907）的詩作。“夏娃之歌”大意在於以上帝創造夏娃，藉著夏娃來表達神秘、朦朧、幸福的極樂世界，並對夏娃所見所聞種種事物的豐富想像與感情表達；這是佛瑞晚期最具哲學深度的一部聯篇歌曲。從聽眾欣賞的角度來說，佛瑞的夏娃之歌確實是一部具有挑戰性的聯篇歌曲之一，當全曲被完整的演唱時並不易讓觀眾欣賞接受，必須經由深刻精鍊的聲樂家及精僻的詮釋，才能使聽眾由感動而認同。

關鍵字：佛瑞、夏娃之歌、聯篇歌曲

翁嘉琳現爲國立臺灣藝術大學音樂學系兼任講師

壹、前 言

研究動機與背景

夏娃之歌（La Chanson D'Eve，op.95）是法國作曲家佛瑞（Gabriel Urbain Fauré，1845-1924）於西元一九〇七年創作完成的聯篇歌曲，是在作曲家一共七部聯篇歌曲中，按創作年代次序排列中的第四部；詩文作曲者為比利時象徵派詩人雷貝吉（Charles van Lerberghe，1861-1907）。

雷貝吉在這部聯篇歌曲中所要呈現的是去連結一個年代與神秘的愛情，具體而言，它的起止是自世界的第一個早晨，上帝藉著夏娃的發聲，到夜晚被毀滅的星辰；亦可解釋為從甦醒到死亡……。如此晦暗不明，撲朔迷離象徵主義氛圍下的詩文，正巧趕上佛瑞在創作風格呈現大逆轉的第三創作風格期，相較於佛瑞在第二創作期所寫的“美好的歌”（La Bonne Chanson，op.61），（此一聯篇歌曲是“夏娃之歌”的前一篇作品，係創作於西元一八九二到一八九四年之間）歌曲中那種激烈而華麗的旋律線條和瞬息萬變的和聲以及九個以上的不同主題貫穿的豐富串連與熱情已不復再見；“夏娃之歌”在“美好的歌”之後的第十一個年頭出現，此時的“夏娃之歌”似已回到佛瑞童年時，在尼耶德梅爾學校（École Niedeermeyer）所接受的聖詠和巴赫（J.S.Bach，1685-1750），帕勒斯替那（G.P.da Palestrina，1524-1594）等人作品為作業研習的風格，旋律變得簡單，它只是呈現在穿越過屬於美學中絕妙的朗誦；曲式也因循著詩文那般精鍊而無多餘的樂節，和聲也儘量配合這個風格，以密集的減和弦來進行，更奇怪的是，如此精簡而意境深邃的聯篇歌曲，在音樂織度的結構上，竟可以自然、流暢，在調性的領域中，也有極大的擴展。

全篇共十首，演唱全曲約需 24 分鐘，每一首均為調性之作，其各首曲名為：①天堂（Paradis）②聖言（Prima Verba）③火紅的玫瑰（Roses ardentes）④上帝顯光芒（Comme Dieu rayonne） ⑤魚肚白的黎明（L'aube blanche）⑥活水（Eau vivante）⑦太陽的芳香，你仍未睡去（Veilles-tu, ma senteur de soleil）⑧在白玫瑰的芳香裏（D'un parfum de roses blanches）⑨暮色（Crépuscule） ⑩哦！死亡，星星的灰塵（O Mort, poussière d'étoiled）。

本篇論文限於篇幅之限制，只研究十首中的前四首（天堂、聖言、火紅的玫瑰、上帝顯耀光芒），至於其後的六首，待他日再行補足，使其有完整性。

佛瑞在動筆寫作本聯篇歌曲時，深深覺得要連結這十首詩文，並呈現各自詩文的意涵，是十分困難的，詩文之中所浮現的“芳香”、“光線”，以及上帝透過夏娃說話式的宣示聲音……，這些描繪與感覺的點及想像，十分不容易掌握，因此，佛瑞付予更簡單的曲式，精簡幾近說話而誇張的朗誦，鋼琴儘量單純不複雜，二個不浮誇的主題循環於全篇；雖然已無“美好的歌”的衝動與華麗風采，卻仍稍有它的影子和精神，只是佛瑞把音樂的內涵更精鍊，而要呈示、傳達的情緒，則更內斂了。

德布西（Claude Debussy，1826-1918）於西元一九〇二年四月，完成了他唯一且亙古溯今的歌劇～“佩利亞斯與梅麗桑德”（Pelléas et Mélisande），歌劇的詩文作者亦為比利時象徵派劇作家梅特林克（Maurice Maeterlinck，1862-1949），此一歌劇首演後，短時間內在世

界各地獲得大的成功。而當時（西元一九〇七年），佛瑞創作“夏娃之歌”的音樂技法與風格，有否受到“佩利亞斯與梅麗桑德”、的影響？但“說話式的歌唱”、“主題循環、貫穿”、“精簡的曲式、和聲”、“模糊不定的氛圍”……這些手法也該是兩人之間相互影響而不自知吧！（佛瑞創作的“美好的歌”完成於西元一八九二～一八九四年之間，是在“佩利亞斯與梅麗桑德”之前。）

筆者自西元二〇〇一年由美國南加大獲聲樂碩士返臺後，便一直積極累積各種不同風格、語文的演唱曲目為重要職志，在一個偶然的機會翻閱到佛瑞的“夏娃之歌”的聲樂、鋼琴伴奏譜，驚喜之餘並經過鑽研與試唱之後，便強烈興起演唱的興趣與動機，此場在臺灣首度演出的“夏娃之歌”聯篇歌曲，終也於二〇〇五年十月於臺北市國家演奏廳，由筆者演唱全篇，並獲得肯定。

貳、佛瑞聯篇歌曲 op.95“夏娃之歌”

一、佛瑞（Gabriel Urbain Fauré）的生平與創作風格

卡布里耶・于爾邦・佛瑞（Gabriel Urbain Fauré，1845-1924），於西元 1845 年 5 月 12 日生於法國境內的阿里埃惹省（Ariége）的帕米耶市（Pamiers）。父親杜桑・洪諾荷（Toussaint-Honore Fouré）是位師範學院（École Normale de Montgauzy）的校長，母親是一位皇家軍官的女兒，文化素養極佳。

佛瑞啟蒙於尼耶德梅爾學校（École Niedermeyer），該校校長尼耶梅爾的辦學宗旨在於培養宗教音樂教師，因此其所規劃的課程，係以帕勒斯替那（G.P.da Palestrina, 1524-1594）和巴赫（J.S.Bach, 1685-1750）的音樂為主；當 1861 年校長過世後，聖賞（Camille Saint Saëns, 1835-1922）繼續以當代的音樂知識與作曲理論教導佛瑞，使得佛瑞在這兩方面（宗教與現代）的音樂創作能力得以奠定厚實的基礎。

1865 年，佛瑞以四個首獎畢業於他一生始終懷念的尼耶德梅爾學校，時年 20 歲。畢業後的佛瑞於 1866-1870 年擔任漢妮市（Rennes）的管風琴師；1871-1874 年擔任巴黎市聖・蘇爾比斯（St. suplice）教堂的助理風琴師，1877 年擔任馬德蘭大教堂唱詩班指揮。

1883 年與瑪麗（Marie Fremiet）結婚，育有二子為伊曼・紐爾和菲力普。

1892 年佛瑞被法國政府派任為地區的國立音樂院督學，1896 年更接替了馬斯奈(Jules Massent, 1842-1912)在巴黎音樂院作曲教授的教職，在該校指導對位法和賦格的課程，1905 年被任命為該院院長直到 1920 年。

佛瑞於 1924 年 11 月 4 日病逝巴黎，他一生的創作風格對法國與國際的音樂世界而言，它是處在一個傳承與繼往開來的重要階段，舉聲樂作品為例，他的第一首作品：“蝴蝶與花”（Le Papillon et la Fleur op.1, No.1, 1861）到 1921 年的聯篇歌曲“幻想的天際”（L’Horizon Chimérique, op.118），在這幾近六十年一百餘首的歌曲創作，形成一個持續不斷的類型，廣受歡迎。其實佛瑞是生長在與印象派音樂共同存在的作曲家，但他卻不隨波逐流，他一直在印象樂派這個主流之下做小心、仔細的革新，並堅持古典主義的陣營，佛瑞喜歡調式音階（它們缺少導音），其效果是寧靜而沒有許多音階音樂所擁有的熱情，“夏娃之歌”可以看到這

些的特別風格。

佛瑞在十九、二十世紀的法國音樂史上，是領導著當時的法國音樂，但他卻別於當時屬印象主義的德布西，他保持了法國傳統的音樂特色，如同布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）和 J.S.巴赫一樣，十分安適於自己在接受傳承中的氛圍之中，完成自己的作品，他在法國樂壇上之影響，無論過去，現在甚至未來，都將使世人永遠尊敬他。

二、雷貝吉的生平與詩作風格

查理・凡・雷貝吉（Charles Van Lerberghe, 1861-1907）為比利時哲學家與象徵派文學家、詩人。西元 1861 年 10 月 21 日出生於比利時的岡城（Gand），他七歲喪父，隨母親和妹妹一起生活，1867 年在聖・阿曼（Saint-Amant）小學教育，1870 年 8 月進入聖・巴伯中學（Saint Barbe）並循慣例加入耶蘇教會。1871 年他因健康不佳休學，但次年他的母親病故，因此，無父無母的兩兄妹，靠著他們的監護人霍伯（Désire Van den Hove）和梅特林克（Maurice Maeterlinck, 1862-1949)的伯父的奔走，終於爭取到撫卹金，並轉學到梅耶中學（Collége de Melle），但隨即在同年度再轉回到岡城的聖・巴伯中學。

1879 年到 1882 年 3 月間，他努力申請岡城大學的哲學與人文之博士課程，但都沒被接受，於是他放棄了大學教育，儘管在七年之後（即 1889 年）他如願進入布魯塞爾自由大學，但這七年內，他堅持以平靜而自我意識的自由人民來自許，並創作。這時期的作品有 1889 年出版的“預言家”（Flaireurs），1892 年 2 月在巴黎演出的戲劇作品“戲劇的藝術”（Théâtre d’Art）。

1889 年雷貝吉申請布魯塞爾自由大學（L’Université libre de Bruxelles）獲准，並於 1894 年 7 月 24 日得到該校的哲學與人文博士學位。1898 年出版詩作“幻影”（Entrevisions）。

雷貝吉大都住在布魯塞爾，但他要到布宜諾（Bouillon）工作的前兩年，他有二年的旅行生涯，他到過威尼斯，佛羅倫斯、羅馬、慕尼黑、德勒斯登、柏林和倫敦。

1901 年他與一位年青的美國小姐在威尼斯相遇，並譜出一段愛情，這位名叫史普斯（Béatrice Spurs）的小姐讓他印象深刻，他在 1902 年 5 月 18 日還發表了這段美麗戀情的詩作“美好的夏天，我第一次真實的愛情”（Ça a bien été mon premier véritable amour.）[1]。1904 年發表出版“夏娃之歌”（La Chanson d’Eve）。1906 年夏天，他訪問自己的中學同學勒・侯伊（G. Le Roy）的住家聖・戎（Molenbeek Saint-Jean）的地方，不幸在該處得到腦溢血，便一直癱瘓不起……。1907 年 10 月 26 日離開人世。

雷貝吉是一位優秀的短篇小說家，業餘的劇作家，他真正的強項則應是詩文與詩歌的創作，他一直十分仰慕在象徵文字領域十分有成就的詩人～馬拉梅（Mallarmé）和梅特林克（Maeterlinck），他的作品風格則較於前二位詩人更空靈輕巧，玄學之味更濃，如他最重要的一部詩作“夏娃之歌”就是一例。由於他曾花了二年的時光暢遊義大利、德國、英國等地，體驗到當時許多的社會制度遭到破壞，並親眼看到貴族與人民的道德墮落，因而體認要給自己一個神秘的世界，一個生命的另一個地方，去那裏求取靈魂的安息，因此，許多雷貝吉博士的詩作，都是求取神秘世界的創造，除了他最著名的“夏娃之歌”外，“封閉的花園”（Le Jardin Clos. Op.106）亦是相同的內涵和意境，這兩首作品，均被佛瑞選擇譜曲，有了佛瑞

在音樂上的支持，雷貝吉的詩作無論在知名度或詩文的內涵上均大大的提升了。

雷貝吉的另一作品“霧中之光”（Un brouillard de lumière），詩人以象徵的夢境和印象卓越的傳達年輕女孩過客般心裡的痛苦和陰影，這是以象徵的手法成功反映當時敗壞的社會風氣下可憐女孩的痛……；這個手法是獨樹一幟的充滿玄學，讓世人有更多的空間揣思，我們可以說“雷貝吉啟示了全世界住民心靈深處的詩歌”。[2]

帶有淡淡的前拉斐爾學派的風格，雷貝吉將此一風格與結構作一組合並成功的顯示，這個風格的組合為比利時的象徵文學與詩作帶來豐碩的成果，並為他自己在彼時的文學領域中有了一席之地。

三、曲詞創作經過與首演

夏娃之歌，作品九十五（La Chanson d’Eve, op.95）是佛瑞的十首歌曲組成的聯篇歌曲，為獨唱與鋼琴而創作；詩文根據比利時詩人查理・凡・雷貝吉（Charles Van Lerberghe, 1861-1907）的同名作品“夏娃之歌”。

佛瑞創作本曲時期為自 1906 年 7 月至 1910 年 1 月。首演的聲樂家為戎兒・勞奈小姐 (Jeanne Raunay)，佛瑞在樂譜的首頁題獻給她，並在首演時親自為她鋼琴伴奏，首演的時間為西元 1910 年 4 月 20 日，地點在獨立音樂協會（La Société Musicale Indépendante），巴黎的 Heugel 出版公司於 1907 年作歌曲的分別出版，之後才再陸續的完成全本十首的聯篇歌曲。

佛瑞在室內樂創作的成果，使得他在聯篇歌曲“美好的歌”（La Bonne Chanson, op.61）中有更圓熟的風格，如此以其一貫相同的風格技法相互影響，這種積極的創作態度，在完成“美好的歌”（1892-1894）之後，已慢慢的消退，佛瑞不再想發展原來的規劃創作，但是，他的出版商仍不斷的催促他……。

雷貝吉於 1904 年完成詩作“夏娃之歌”，佛瑞則在下一個夏天透過他的朋友愛伯特・摩克（Albert Mockel）向雷貝吉要求在其豐盛的作品之中，擷取了 18 首歌曲在其後創作的二組聯篇歌曲：夏娃之歌，10 首，1907 年創作；關閉的花園，8 首，1915 年創作完成。[3]

由於創作“夏娃之歌”（1907-1910）的時期，已進入佛瑞的第二期創作階段，因此，已漸漸看不出佛瑞在“美好的歌”中複雜的技巧，而雷貝吉空靈玄學的風格，也正符合佛瑞的心境，因此詞與曲的美妙結合便順理成章的契合在一起了。

參、樂曲演唱與詮釋（第一首至第四首）

佛瑞的聯篇歌曲：夏娃之歌，其迷人之處在於佛瑞運用了豐富的歌聲變化、大膽，以及內斂的情感方式表達其內涵，這十首歌集中的歌詞似乎佔了相當重要的地位，歌曲中沒有任何刻意炫耀聲音技巧的旋律。佛瑞對於鋼琴所扮演的角色幾乎與旋律相當，甚至在某些樂段中，鋼琴伴奏超越聲樂旋律的地位，音樂中充滿節制、克制的熱情，整體可說是很樸素的風格。

詩詞內容以“上帝創造萬物者”以及夏娃之所見所聞的宇宙神論。整曲透過簡單的音樂形式（旋律獨立，不參予共同加工的規劃），中庸的簡約（鋼琴伴奏和聲部分的減輕），精簡誇張的朗誦形式（幾近講話）。並且，佛瑞使用兩個主題循環並貫穿其全篇，是屬於象徵性

的為“夏娃的誕生和生命的伸展”（第 1、4、8 首）。這兩個主題經常出現在鋼琴的部分，它們能平均的滲透到獨唱者的“說話”旋律之中，（主題 I，在第 1 及 9 首）。[4]

本篇論文限於篇幅之長度，只研究十首中的前四首（天堂、聖言、火紅的玫瑰、上帝顯耀光芒），至於其後的六首，待他日再行補足，以使其有完整性，而其中詩文中譯部分係由曾靖雯小姐執筆。

一、天堂（Paradise）

E 大調，三二拍，Andante molto Moderato。本曲在描述世界的第一個早晨、夏娃醒來，以及她的生活；全曲分三個部分：

第一部分：1～49 小節　第二部分：50～72 小節　第三部分：73～139 小節

全曲歌詞如下：

C’est le premier matin du monde,

（世界混沌之初的第一個早晨，）

Comme une fleur confuse exhalée dans la nuit,

（如同花兒羞赧地，吐露夜晚的芬芳，）

Au souffle nouveau qui se lève des ondes,

（全新的氣息，揚起陣陣清波，）

Un jardin bleu s’épanouit.

（藍色的花園正熱烈綻放。）

Tout s’y confond encore et tout s’y mêle,

（在那兒，天地初創的物體仍然渾沌，界線不清。）

Frissons de feuilles, chants d’oiseaux, Glissements d’ailes,

（樹葉細語，鳥兒歌唱，拍翅輕掠，）

Sources qui sourdent, voix des airs, voix des eaux,

（水兒泉湧，風聲，水聲，）

Murmure immense.

（無盡地低吟著。）

Et qui pourtant est du silence.

（而一切是如此的沉靜。）

Ouvrant à la claré ses doux et vagues yeux,

（迎著亮光，開啟著她柔和困惑的雙眼。）

La jeune et divine Eve S’est éveillée de Dieu,

（那年輕、聖潔的夏娃，在上帝懷中甦醒，）

Et le monde à ses pieds s’étend comme un beau rêve.

（世界在她的腳下如美夢般展開。）

Or, Dieu lui dit: “Va, fille humaine, Et donne à tous les êtres,

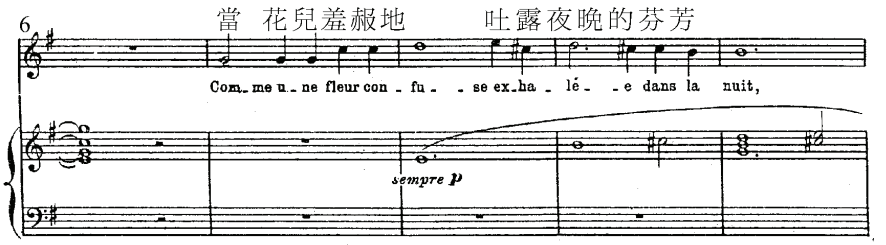
（上帝告訴她：“去吧！人類之女，用妳的唇，）

Que j’ai créés, une parole de tes lèvres,
（告知我所創造的一切，）
Un son pour les connaître.”
（用來認識，這美好的聲音”。）
Et Eve s’en alla, docile à son seigneur,
（夏娃服從上帝的旨意出發，）
En son bosquet de roses, Donnant à toutes choses,
（在玫瑰樹叢中，用她的語法，）
Une parole, un son de ses lèvres de fleur:
（花之唇告訴了所有的一切：）
Chose qui fuit, chose qui souffle, chose qui vole …
（那些飛奔的，呼吸的，飛翔的……）
Cependant le jour passe, et vague, comme à l’aube,
（然而，一天過去了，如黎明之波浪）
Au crépuscule, peu à peu, L’Eden S’endort
（暮色的浪潮悄悄降臨）
et se dérobe Dans le silence d’un songe bleu.
（於藍色之夢的寂靜裏。）
La voix s’est tue, mais tout l’écoute encore,
（聲音靜止，且一切仍在聆聽著，）
Tout demeure en l’attente, Lorsqu’avec le lever de l’étoile du soir,
（一切仍舊等候著，當夜暮之星辰升起之刻，）
Eve chante.
（夏娃歌唱著。）

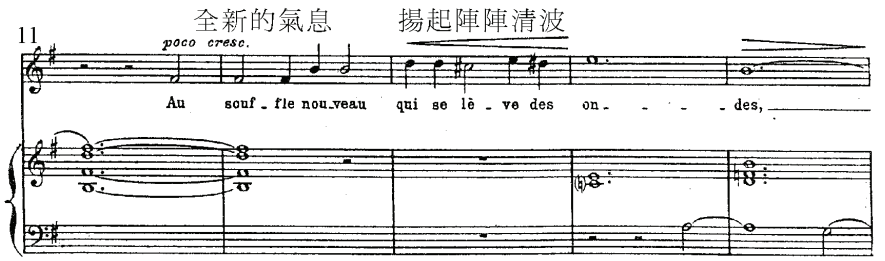
第一部分的主題一，佛瑞在鋼琴部分慢慢往上堆砌 e 小調的主和弦，聲樂部分以慢一小節跟進，並運用相同的手法；這種堆砌的方式象徵著宇宙萬物正處於逐步的開展之中；以很少的音符表達深刻的意涵，不啻為極簡主義的音樂形式。[5] 堆砌的方法有三個層次，依詩文的意境，一次比一次在音域上的擴張；第一次為 1-6 小節，依序則為 7-10 小節，11-16 小節，現分述如下：（如譜例一、二、三）

譜例一　“世界混沌之初的第一個早晨”（C’est le premier matin du monde.）

譜例二　“當花兒羞赧地吐露夜晚的芬芳”（Comme une fleur confuse exhalée dans la nuit.）



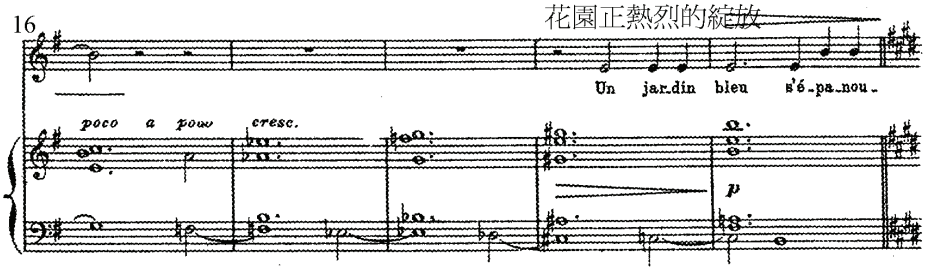
譜例三　“全新的氣息，揚起陣陣清波”（An souffle nouveau qui se lève.）



此三次在音樂表述的關鍵字詞為“早晨”（Matin），“吐露”（exhalée）和“揚起”（lève），搭配它們的音高是樂句中最高的音，是世界第一個早晨沉靜中堆砌的高點，是出生、是伸展、也是發揮。

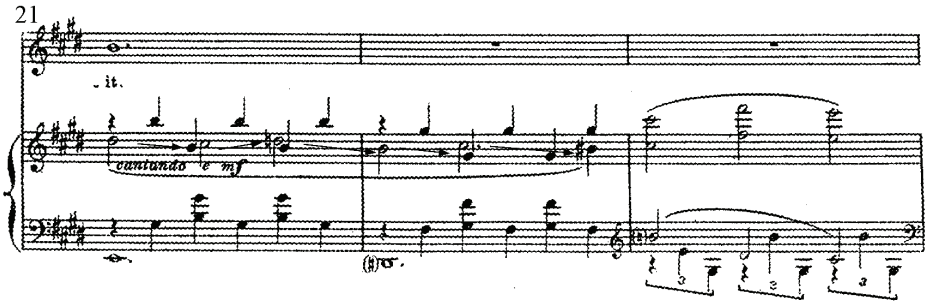
第 17-20 小節是上帝對花園熱烈即將綻放的宣告，佛瑞以每一小節一個和弦作為依襯，而每一個和弦儘是堆疊後的誕生。（見譜例四）

譜例四



綻放”（S’épanouit）之後的 21-49 小節，速度保持不變，但在鋼琴部分的音符數，每一小節增加了六倍，即每一小節由一個和弦增到六個和弦，而主題二亦隱藏在鋼琴部分右手的內聲部之中。（見譜例五）

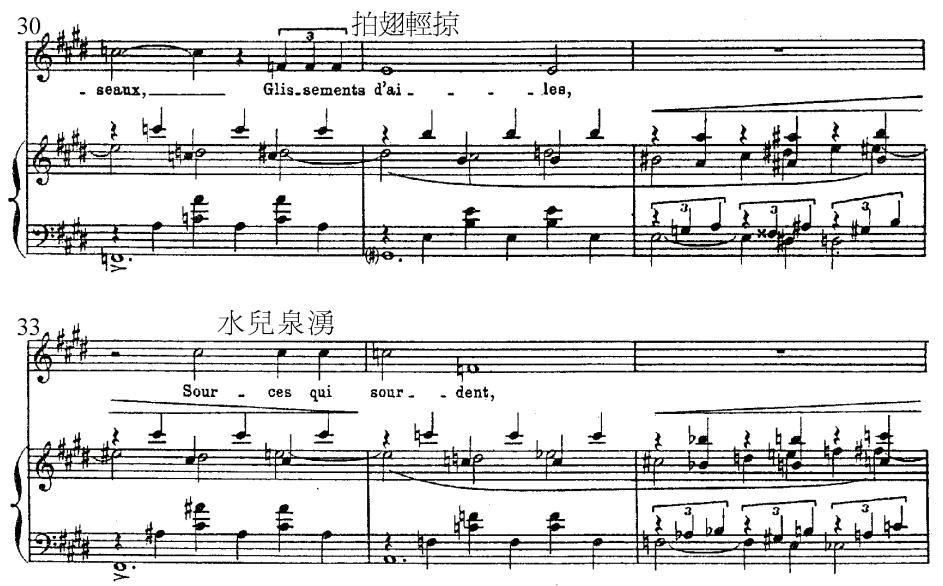
譜例五

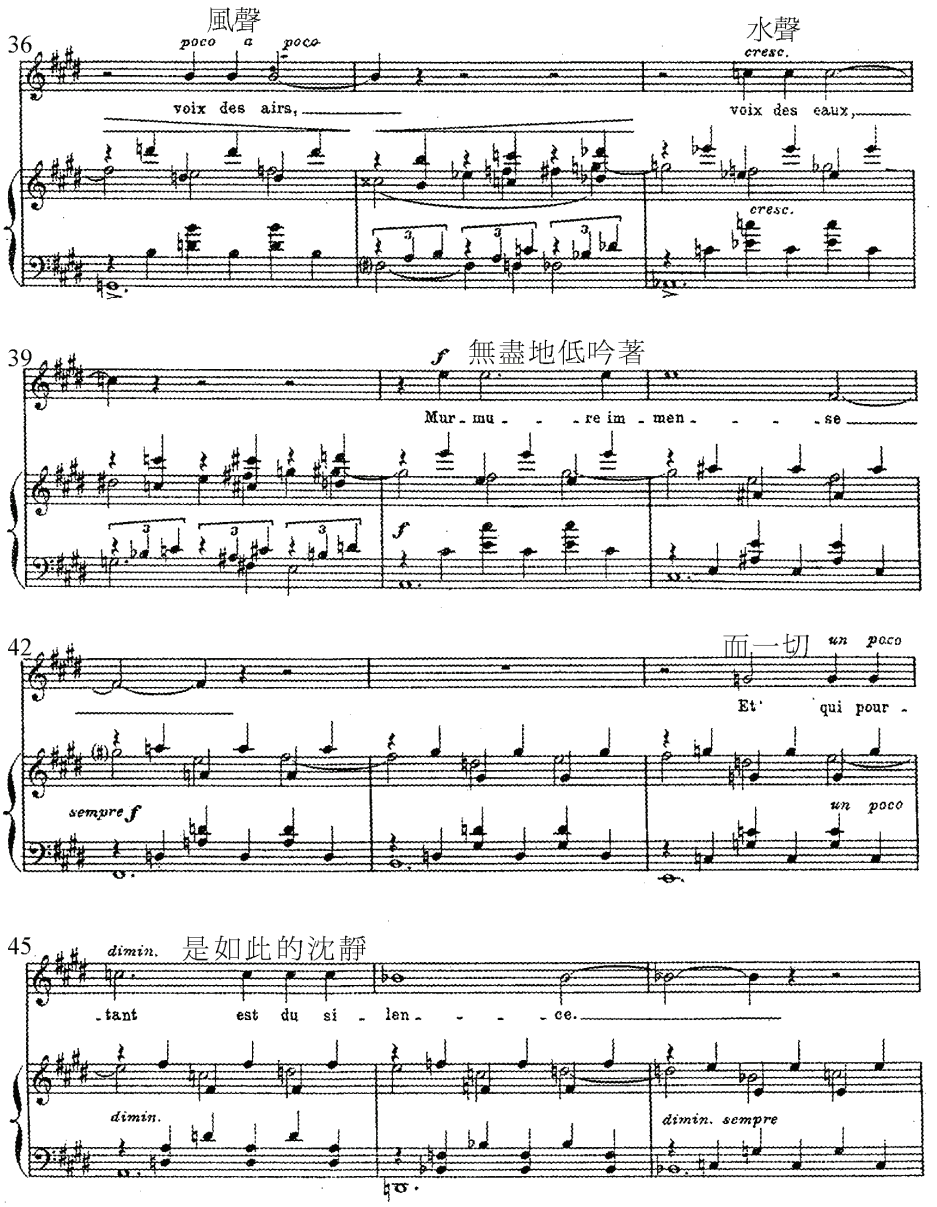


增加的和弦，也讓節奏活了起來，這個律動把世界從夢中催醒，藉著“樹葉的微動”（Frissons de feuilles），“鳥兒歌唱”（chants d’oiseaux），“拍翅輕掠”（Glissements d’siles），“水兒泉湧”（Sources qui sourdent），“風聲”（voix des airs），水聲（voix des eaux），其中對於“聲音”的描寫，配合著節奏的動感，使人在聽覺上，耳目一新。

由“拍翅輕掠”的後一小節，“第 32 小節”；“水兒泉湧”的後一小節，“第 35 小節”；“風聲”的後一小節，“第 37 小節”；“水聲”的後一小節，“第 39 小節”；這四個小節除了由六和弦加上左手的三組三連音刻意造成一個動感的音響之外，這四個小節的音響在鋼琴的和聲進行上，是半音上行的模進，且不斷的製造高潮，在第 40 小節“無盡的低吟著”（Murmure immense）衝上本曲的第一個“強音量”（f），並在第 44 小節恢復到一切的安靜。“而一切是如此的沉靜”（Et qui pourtant du silence.）（見譜例六）

譜例六



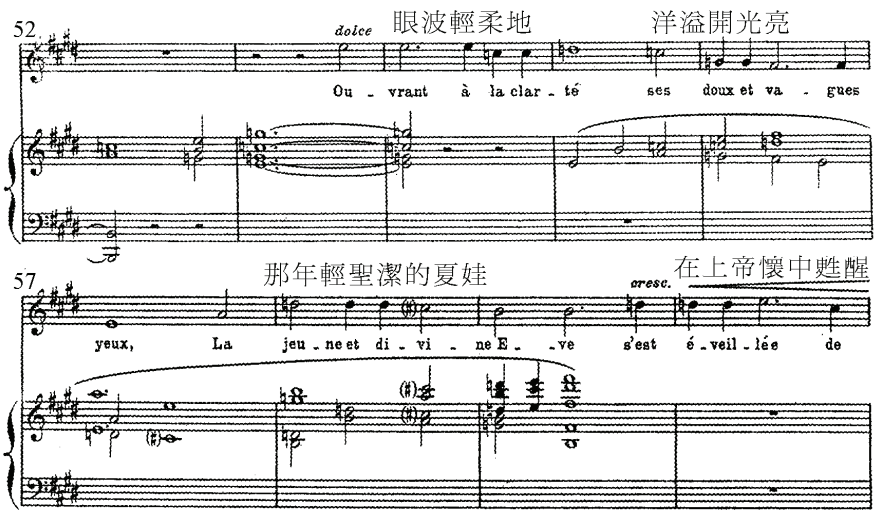


第一部分的音樂心情以：靜→動→靜的簡約與律動產生了無限大的空間，歌者在演唱此段落時，應克制情感，一點一滴的添加，不可躁動；氣的運用務必長吸慢吐，速度不可加快，鋼琴部分需將氣氛掌控；在此一部分，佛瑞交替使用質樸的音樂風格與較具華麗動感的音樂風格作氣氛上的對比，更可貴的是速度未改變的情況下進行，依然能達到詩文中的意境。[6]

第二部分：50～72 小節

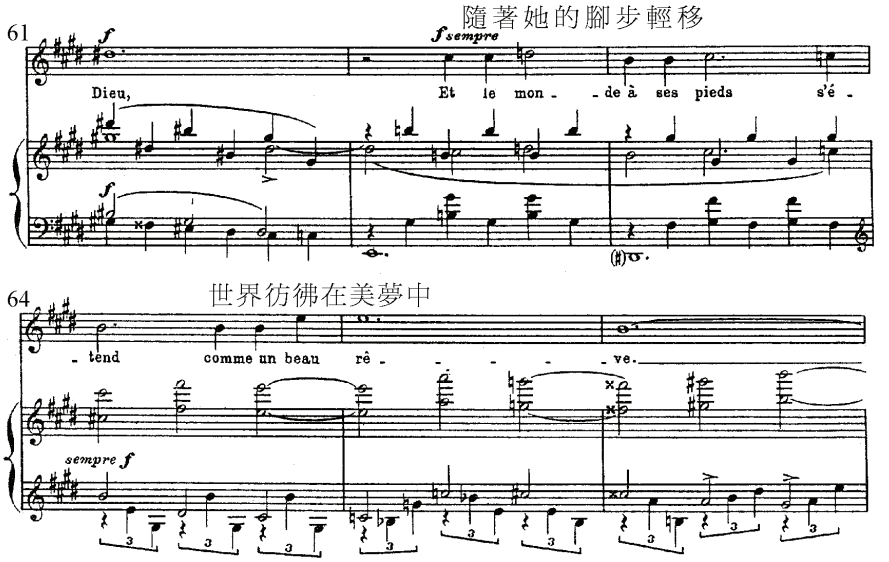
此一部分佛瑞採和弦並列的方式，儘量以簡約的音響陪襯而不去傷害說話、朗誦時持續的優美。（見譜例七）

譜例七



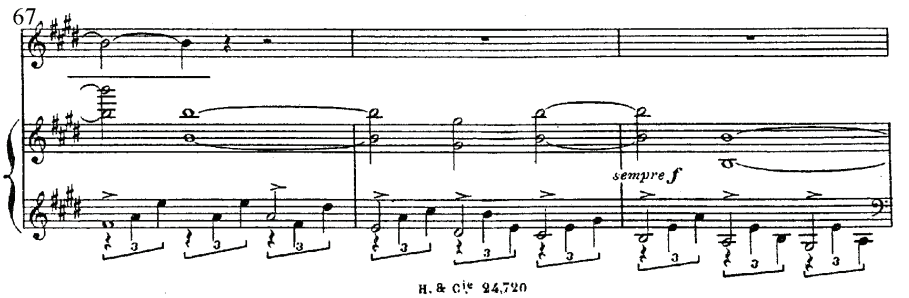
第 61 小節的第三拍起（鋼琴右手內聲第三拍）至第 63 小節，與聲樂部分 62-64 小節為主題二的相互追逐，可以聽出夏娃的歡欣與光彩。（見譜例八）

譜例八



第 67 小節的第二拍開始到第 72 小節，在鋼琴左手部分每一小節有三組三連音，配搭右手單純乾淨的旋律，那種流暢與優美是夏娃腳步輕移，世界彷彿在夢中的優美象徵。（見譜例九）

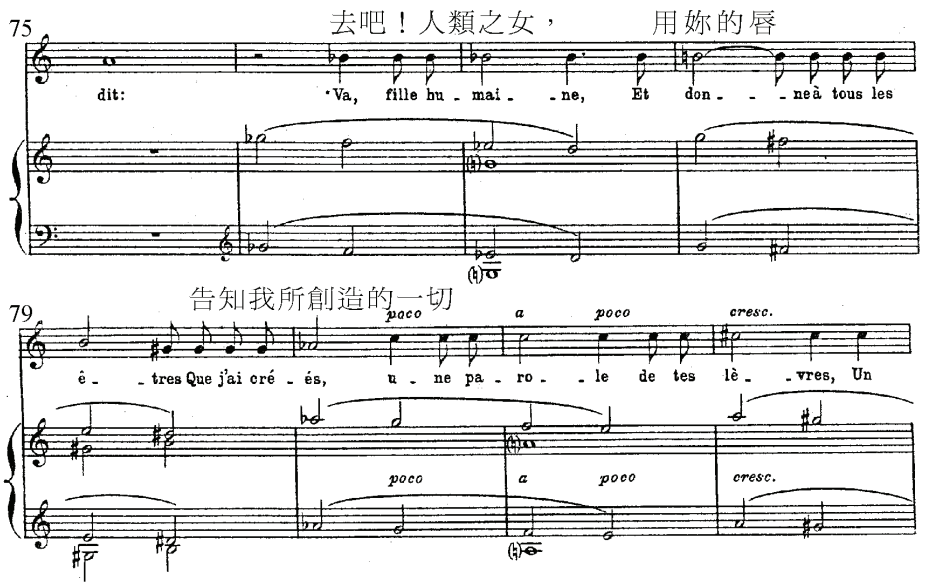
譜例九



第三部分：73-139 小節

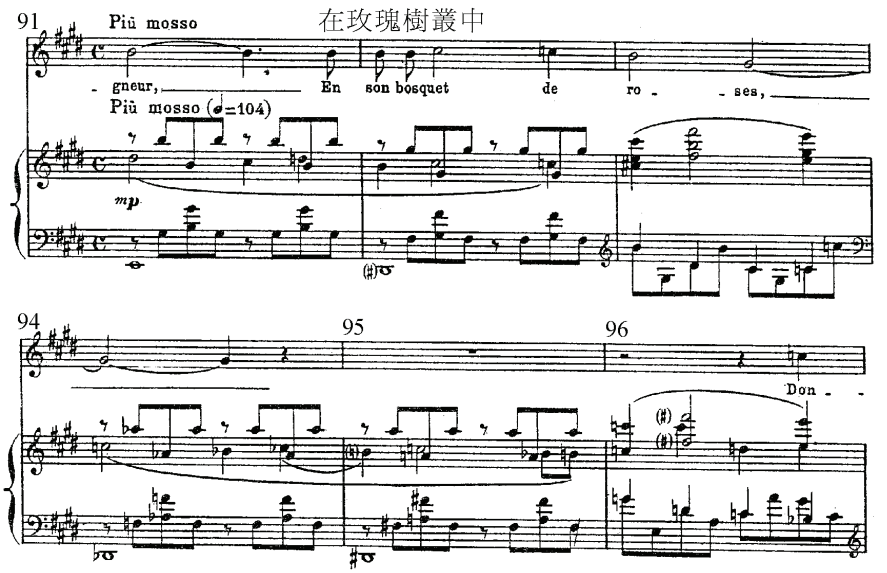
此一部分是描寫夏娃奉上帝之命去向所有生命訴說上帝創造生命的意旨。基本上再區分三個段落：第一段落 73-90 小節：上帝告訴夏娃，走向生命、告知生命的意義，本段落拍號改為 C，速度為 Andante d＝58，上帝告訴夏娃的話語藉著鋼琴的動機主題，亦以半音下行模進，強調上帝話語的真摯與權威，而歌者要將節奏確實掌握，並配合漸強的音量，則可顯示上帝寄望夏娃傳言的精湛。（見譜例十）

譜例十



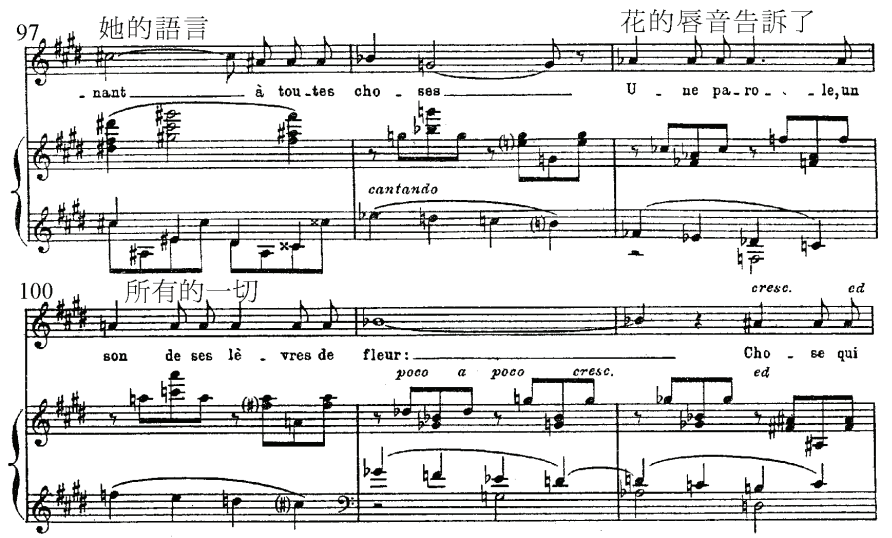
第二段落 91-107 小節：91 小節起速度加快到♩= 104“在玫瑰樹叢中”（En son bosquet de roses）（91-94 小節）主題二在鋼琴右手的內聲部。7（見譜例十一）

譜例十一



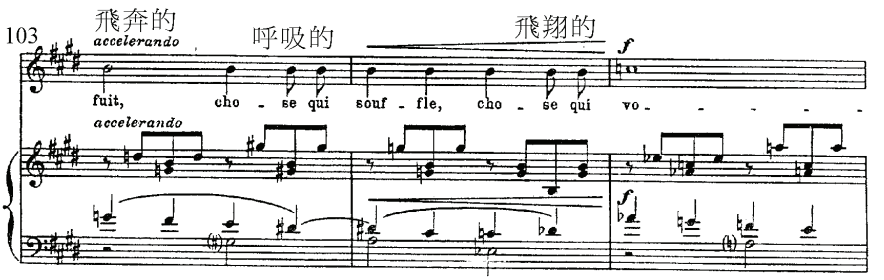
第九十七小節起：“她的言語，花的唇音告訴了所有的一切”（Donnant à toutes choses, Une parole, un son de ses lèvres de fleur:）可以檢視在鋼琴部分的左手（98～101 小節），是上帝由上往下對夏娃囑咐的主題動機，（見譜例十二）

譜例十二



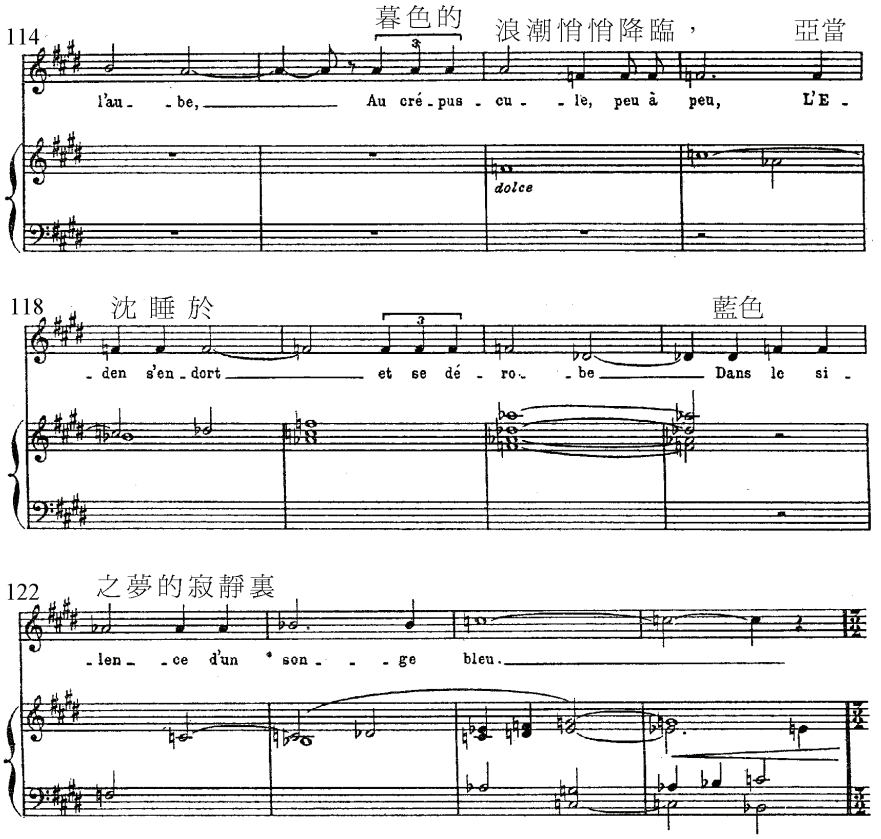
102～107 小節是夏娃透過上帝告訴的對象：“那些飛奔的”(Chose qui fuit)，“呼吸的”(chose qui soufflé)，“飛翔的”(chose qui vole)，上帝交待夏娃的主題動機依然在鋼琴部分左手持續進行。（如譜例十三）

譜例十三



第三段落 108～125 小節，描述一日之逝，與隨之而來的寂靜。“暮色的浪潮悄悄降臨”(Au crépuscule, peu à peu)，“亞當沉睡於藍色之夢的寂靜裏”（L’Eden s’endont et se dérobe, Dans le silence d’un songe bleu）。這裏的音程呈三度的下降，旋律安靜平安；第 116 小節起與本曲首描述世界的第一個早晨相似在鋼琴部分，以堆砌的方式寧靜地添加和弦來陪襯，所不同的意涵一為天光，另一為天暗，但安靜的本質卻是一致。歌者的氣要長，共鳴要保持，讓聲音有一種沉靜之美。（見譜例十四）

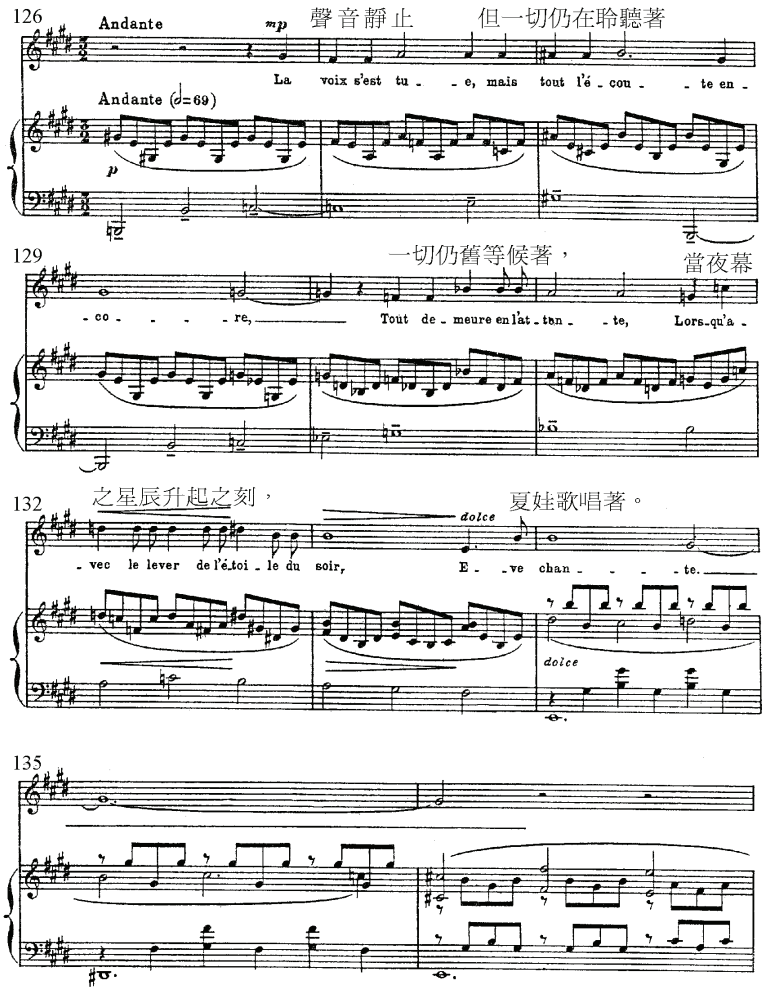
譜例十四



第四部分：126～139 小節

本部分是歌曲的最後一段，佛瑞使用他最擅長曾運用於他先前所作的藝術歌曲的音樂形式之一，“分解和弦的伴奏”那是最抒情的詮釋音樂內裏的最佳形式。[8] 因為在“聲音靜止，但一切仍在聆聽著”（La voix s’est tue, mais tout l’écoute encore），“一切仍舊等候著，當夜幕之星辰升起之時”（Tout demeure en l’attente, Lorsqu’avec le lever de l’étoile du soir）這兩大句歌詞是仍在聆聽，仍在等候的幾乎靜止的安適，旋律與分解和弦柔和的相偎依，直到“夜幕之星辰升起”歌聲旋律往上竄升至 d2（lever）甚至到 d#2（l’étoile），詩的音樂的結合真是巧妙極了。最美最富充滿人性的溫暖卻在最後一句展現～“夏娃歌唱著”（Eve chante）；[9] 配合著歌聲，深深蘊在鋼琴右手部分的主題二於焉展現，將夏娃之歌優雅的飄散於剛誕生世界的每一角落。（見譜例十五）

譜例十五



二、聖言（Prima Verba）

降 G 大調，4/4 拍，Adagio molto。本曲是上帝透過夏娃的聲音歌頌大自然的神秘，全曲速度十分慢，接近朗誦風格，然而亦不失甜美的味道，令人喜愛。依詩文的意涵及音樂的句法，可分為四部分。

第一部分：1～5 小節　第二部分：5～12 小節　第三部分：12～16 小節　第四部分：17～22 小節，全曲歌詞如下：

Comme elle chante dans ma voix L'âme longtemps murmurante des fontaines et des bois.

（當她歌唱，以我之言，靈泉和枝頭之魂，低吟不已。）

Air limpide du paradis,

（樂園內清新的空氣，）

Avec tes grappes de rubis, Avec tes grebes de lumière,

（瀰漫於成堆的紅寶石間，瀰漫於成束的柔光裏，）

Avec tes roses et tes fruits.

（瀰漫於玫瑰花及果實中。）

Quelle merveillex en nous à cette heure!

（此刻呈現在我們眼前的是何等奇觀！）

Des paroles depuis des ages endormies,

（溯自混沌之始的語言，）

En des sons, en des fleurs sur mes lèvres enfin prennent vie.

（和著音韻，和著花香，經由我的雙唇釋放出生命。）

Depuis que mon soufflé a dit leur chanson,

（自從我的氣息訴說他們的衷曲，）

Depuis que ma voix les a créées,

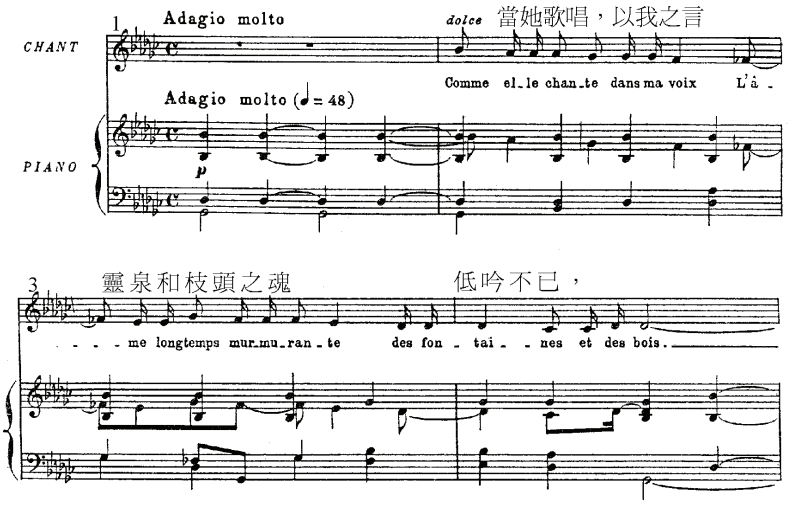
（自從我的聲音創造了他們，）

Quel silence heureux et profound, Naît de leurs âmes allégées!

（多麼喜悅和深沉的寂靜，輕快的靈魂於焉誕生！）

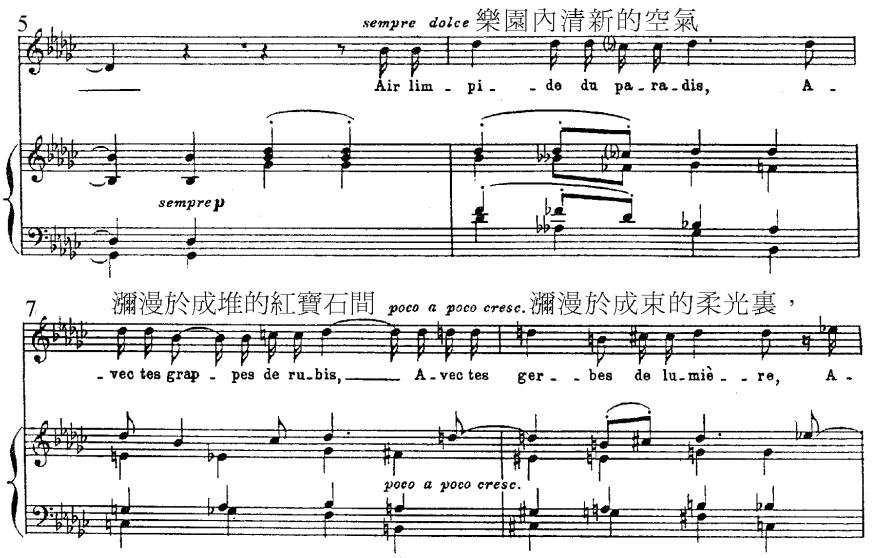
第一部分，上帝藉夏娃之歌傳送自然之神秘的低吟，“當她歌唱，以我之言，靈泉和枝頭之魂，低吟不已”(Comme elle chante dans ma voix, L'àme longtemps murmurante des fontaines et des bois.) 詩文中開頭的宣告和低吟，使佛瑞靈敏的運用溫暖的降 G 大調的主三和弦為根基在左手的鋼琴位置，另一方面為達到“低吟”的效果，他運用十分長的下行彎曲般地弧行旋律進行，使歌者能掌握上帝的仁慈與綿延不絕的低吟……。（見譜例十六）1-4 小節的旋律，幾乎以音階下行的方式前進，因此，歌者必須掌握節奏與詩文之韻律，方能清晰表達如此低音域而綿延的長句，而呼吸方面則更須謹慎，應避免突然的用氣過多，而無法得有悠閒的氣勢。

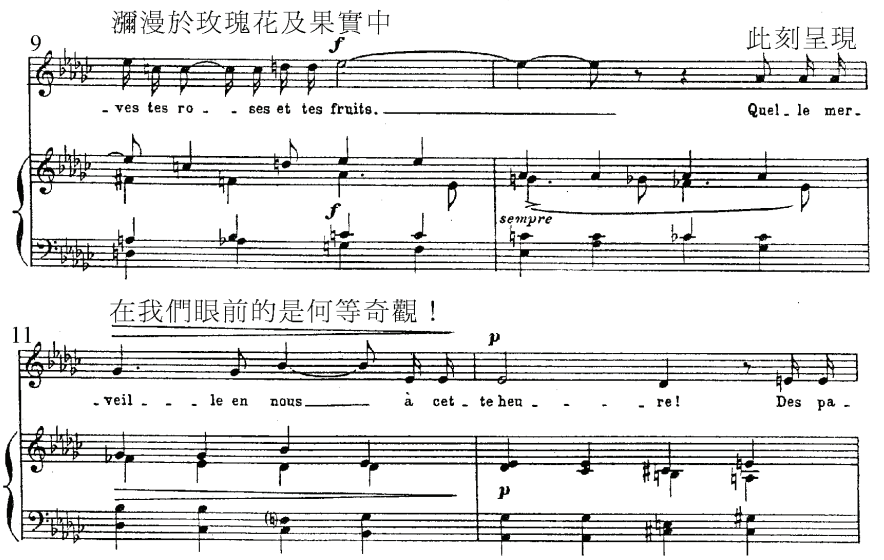
譜例十六



第二部分描述“樂園的清新空氣”（Air limpide du paradis,）“瀰漫於成堆的紅寶石間”（Avec tes grappes de rubis），“瀰漫於成束的柔光中”（Avec tes gerbes de lumière），“瀰漫於玫瑰花及果實中”（Avec tes roses et tes fruits）。這四句詩文，一句比一句有燦爛的力度與優美，因此，佛瑞運用豐富的和聲模進手法，不停的將旋律往上提升，在音的強度上也逐漸要求增強，從第 5 小節的“保持柔美”到第 7 小節的“一點一點的漸強”，最後到第 9 小節的“強”，多令人驚嘆的美景呀，但隨即在第 10 小節的最後一拍，“此刻呈現在我們眼前的是何等奇觀”。（Quelle merveille en nous à cette heure!）又回歸到 1-5 小節時下行音形的寧靜。（見譜例十七）

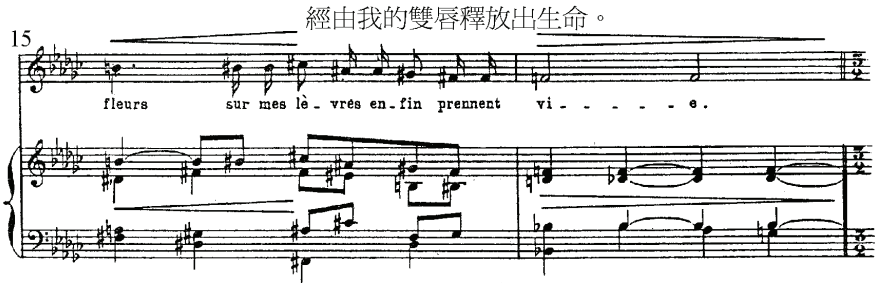
譜例十七





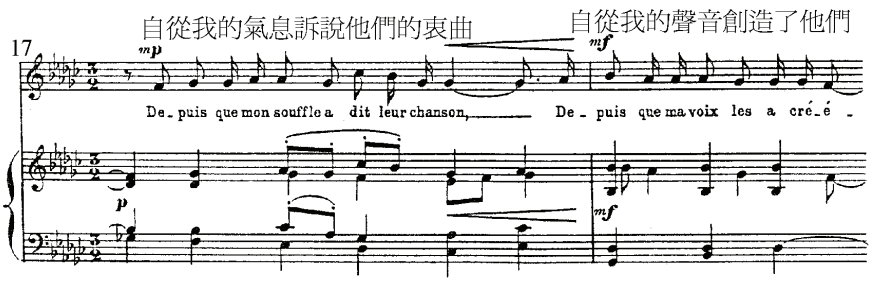
第三部分是上帝囑咐夏娃的過程，在第 15 小節的第 3-4 拍（鋼琴右手部分）呈現出上帝的主題（見譜例十八），這個部分描述“溯自混沌之始的語言”（Des paroles depuis des ages endormies），“和著音韻，和著花香”（En des sons, en des fleurs），“經由我的雙唇釋出生命”（sur mes lèvres enfin prennent vie）。在歌者力度的表現上，須遵守在“我的雙唇”為著力的高峰，而後慢慢漸弱在絕妙的偽終止式或假終止，以及複雜而精鍊的和聲變化於第 16 小節的“Vie”（生命）。[10] 佛瑞是何等的高超，在音樂裏凸顯出上帝對生命的永恆期待，使演唱著十分容易掌握詩文與音樂契合的脈動。

譜例十八

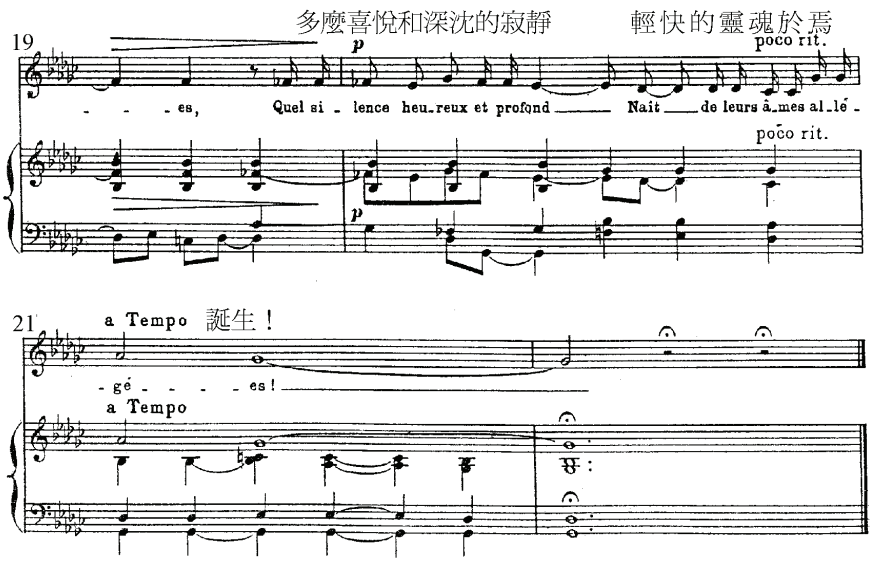


第四部分，17-22 小節，本段樂句似又回到開頭時的寧靜，佛瑞在第 19 小節“多麼寧靜”（Quel silence）的詩文中用了降 F 音（f b ），（見譜例二十）原來此句詩文的後面所表達的是喜悅與深沉的寧靜，但降 F 音似乎卻預知不好的事要發生的氣氛，這樣的手法，可以使歌者在詮釋時，由於喜悅仍需以較暗的音色來顧及降 F 音的抵抗，因為這是十分尊重下一句 “Naît de leurs âmes allégées!”（輕快的靈魂於焉誕生！）。[11] 演唱此段須注意於第 20 小節的最後一拍，那是一個音程五度的大跳至倚音（主音降 G 音的高一級音：A）再下行的一個旋律起伏，絕不可躁進，以免破壞全曲優美的風格。（見譜例十九與二十）

譜例十九



譜例二十



(a) (b)

第一段

Roses ardentes Dans l’immobile nuit.

（火紅的玫瑰，在寧靜的夜色中．）

(a) (b)

C’est en vous que je chante Et que je suis.

（我為你們歌唱，而我就在這兒．）

第二段

(c) (d)

En vous, étincelles A la cime des bois.

（你們眼前的光芒，在樹之頂．）

(c) (d)

Que je suis, éternelle Et que je vois.

（我就是那永恆的，我看盡一切．）

第三段
O mer profonde(e), C’est en toi(f) que mon sang Renait.
（喔！浩瀚的海洋，就是你的血液掀起金黃
Vague blonde(e), Et flot dansant, Et c’est en toi(f),
的波浪，和舞動的浪潮，就是你，）

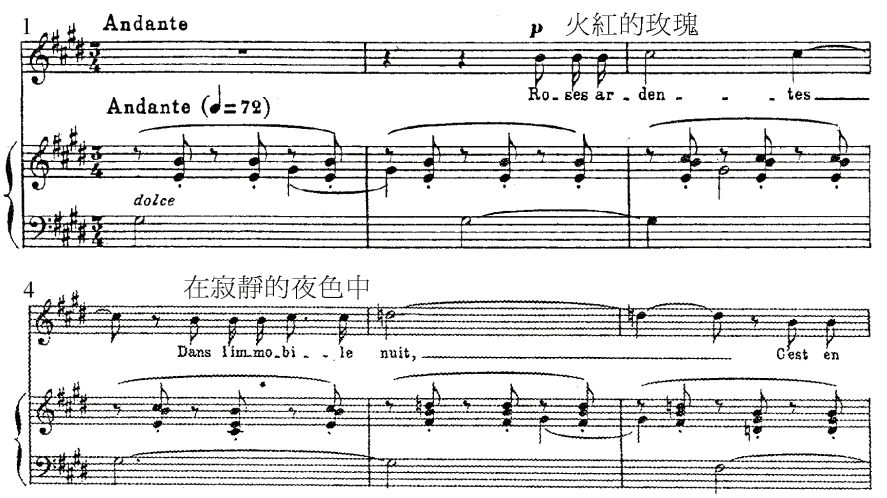
第四段
force suprême(g), Soleil radieux(h)
（至高無上的力量，光輝燦爛的陽光）
Que mon âme(g), elle même Atteint son dieu(h).
（我的靈魂本身，觸及到上帝・）

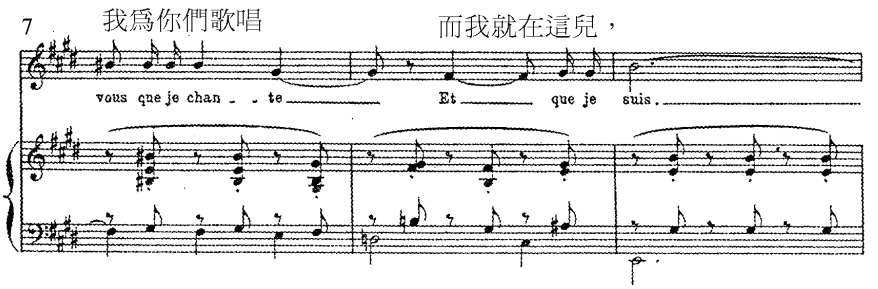
這首詩文共四段，每一段詩文採用相同形式並相互交替押韻（abab/cdcd/efef/ghgh）。本歌曲依詩文分為四個部分。[12]

第一部分：1～9 小節
第二部分：10～17 小節
第三部分：18～28 小節
第四部分：28～37 小節

第一部分在曲首的部分則洋溢著熱情，旋律的線條不斷向上攀升，但在攀升後的旋律下降，會緊接著另一次旋律的上升。（見譜例二十一）這樣旋律的一上一下，使全曲充滿了熱力與舞動的熱情。

譜例二十一

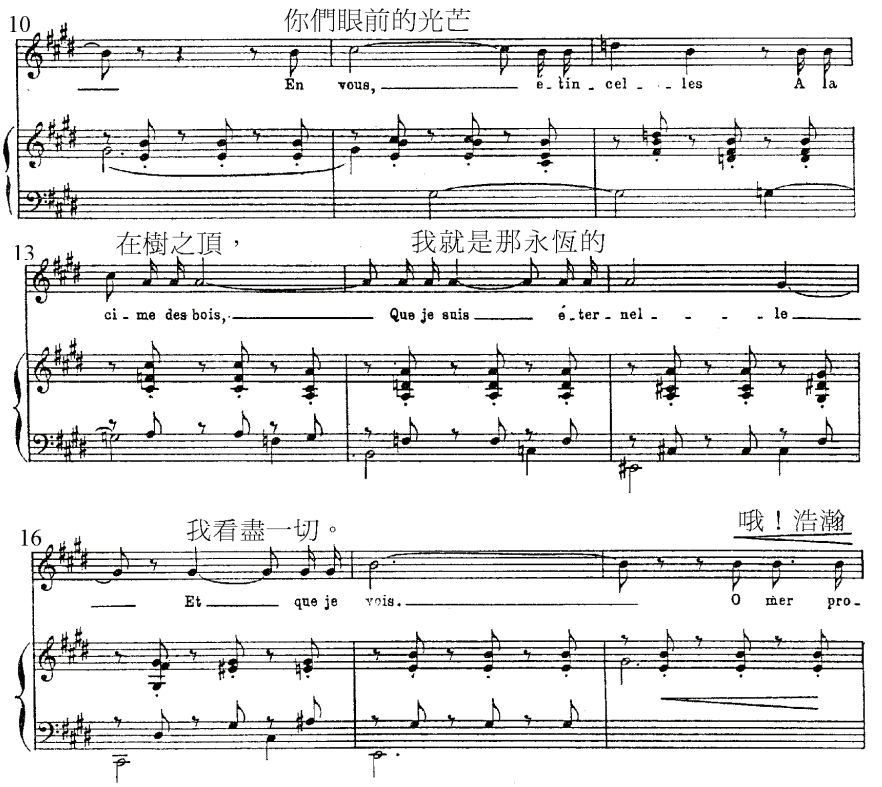




第一部分 1-9 小節在鋼琴部分左手音根植於 G 音，是 E 大調的第一轉位（G-B-E 代替傳統的 E-G-B 和弦排列），從第一小節起到第九小節，低音旋律下降到主音 E（見譜例二十一），因此歌者應以“推進的動力”來進行歌聲的流動；[13] 鋼琴右手部分以　　的後半拍斷奏，明示著巧妙、靈活的節奏，歌者必須掌握節奏的穩定，則必能展現較熱情的風格。本部分闡示“火紅的玫瑰”，“靜止的夜色”和“上帝的歌唱”。

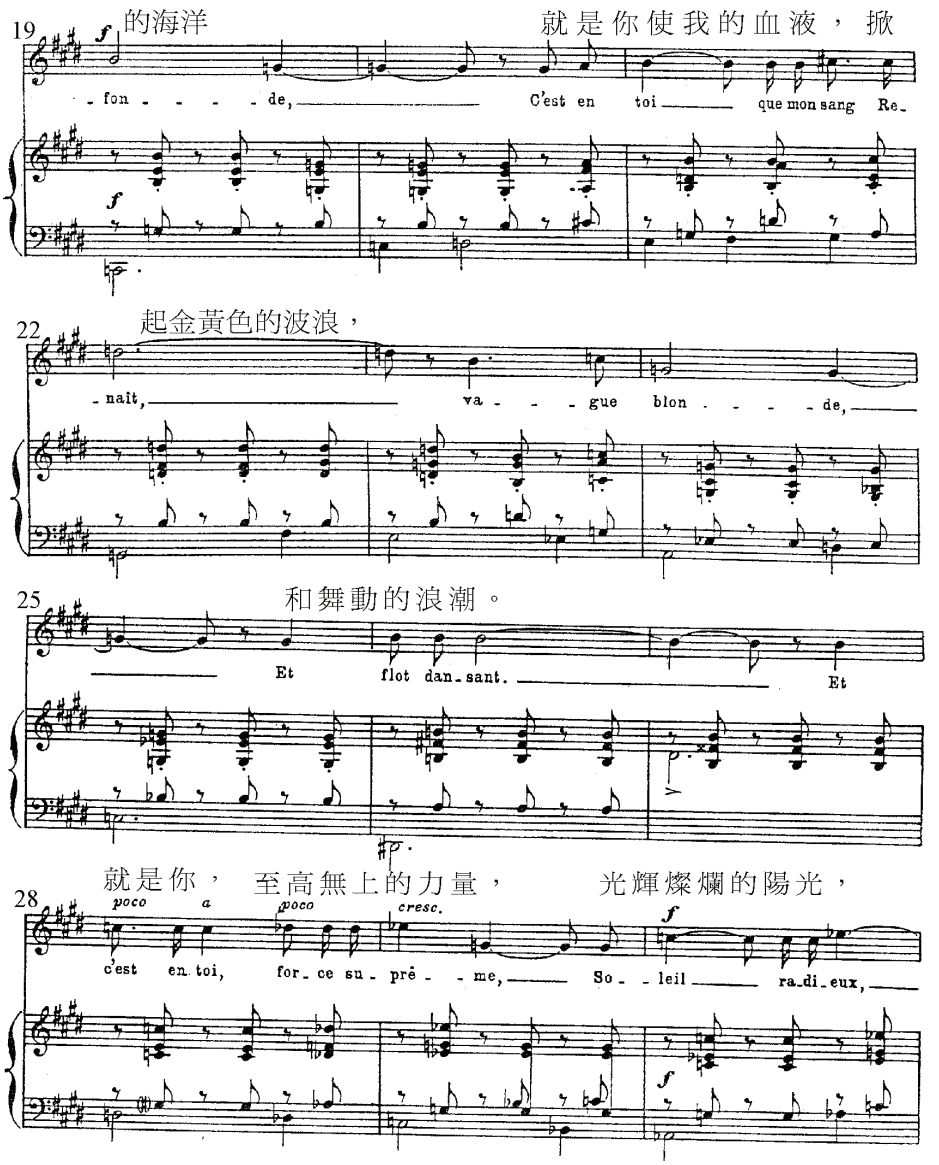
第二部分：10-17 小節，闡示上帝明示樹頂之光（etincelles）（見譜例二十二）它的音域高了起來（第 11 小節），而左手鋼琴低音從 10-17 小節，亦為 G→E，從此可看出佛瑞是全曲使用清晰的 E 大調。而 E 大調調性上的明朗，佛瑞再賦予後半拍的斷奏節拍，熱情風格可茲預期。

譜例二十二



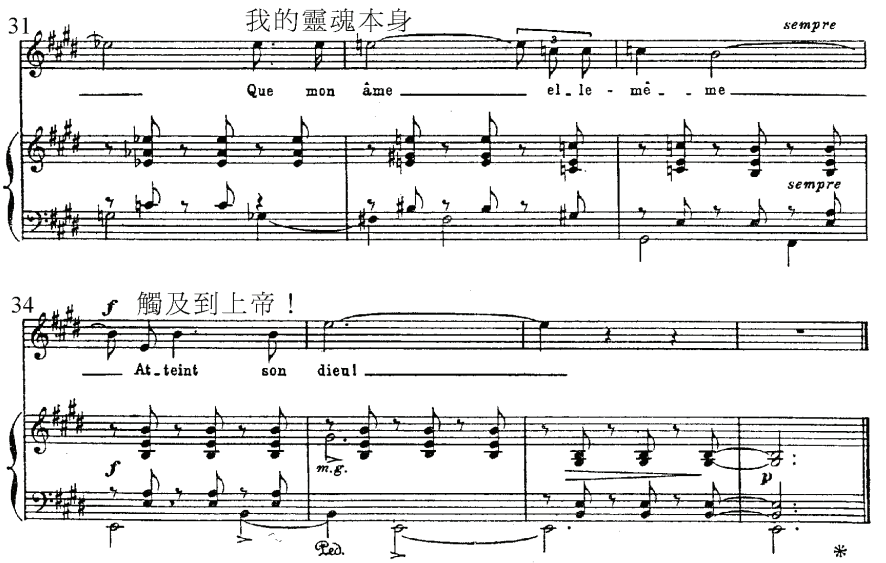
第三部分：18-28 小節，此部分的詩文以“哦！浩瀚的海洋”（O, mer profonde）的第 18 小節開始，此時的樂曲旋律更有流動性與活力，尤其在 18-19 小節的“浩瀚”（profonde）一字，在鋼琴與聲樂旋律之間，使用了大的屬七和弦，鋼琴的左手是全曲最低的音 C，那是深沉的表象；[14] 歌者在詮釋此一段落應以較暗及具重量之音色，相對的在 21-22 小節的“掀起”（Renaît），應以高吭較亮麗的音色，作為對比。（見譜例二十三）

譜例二十三



第四部分：28-37 小節，最燦爛陽光的崇拜，甚至藉著陽光的力與熱，使接觸到上帝。第 29 小節的“至高無尚”與 30 小節的“光輝”（radieux），都是全曲的次高音 eb2，而且從 28 小節開始呈現一個漸強的局面，要一直到 31 小節的“我的靈魂”（Que mon âme），佛瑞賦予 e2 的全曲最高音，與第 35、36 小節的“上帝”（Dieu）同高！當靈魂與上帝相接觸時那是一個多麼高的境界，佛瑞在這篇夏娃之歌中，似乎又再回憶到他的“美好的歌”中炙熱的愛情描述。（見譜例二十四）

譜例二十四



本曲屬於熱切與緊湊情愫的歌詠，佛瑞在旋律的創作上有其特色，即直到最後的高潮之前，旋律的線條均無跨越大於三度的音程，他幾乎以“停留於同樣一個音”或是以“階梯式的旋律線條”來呈現，他的目的在於製造一種急切而不煽情的熱盼，至於附點音符的節奏則藉而生動表現夏娃在火紅的玫瑰、浩瀚的海洋以及燦爛的陽光中找到她自我靈魂的存在，與創造她的～上帝。[15]

演唱本曲應將節奏先行掌握，尤其應將附點音符視為柔和的心跳節奏，不可因慌亂而使之急促，混亂。在每一個音符，無論大小長短均應給予重量和強調…，第四部分的漸強需謹慎，不可冒進而太多的強音出現，而變得太過於大聲（吵鬧），應使音樂更廣闊、更燦爛～一種“觸及上帝”（Atteint son dieu!）的驕傲和喜悅。

四、上帝顯耀的光芒（Comme Dieu Rayonne）

C 小調，四四拍，Quasi adagio，♩= 56，本歌曲主旨盡在形容上帝聖潔和祂的優雅，詩文描述著“上帝之美”，並以特別精緻的辭藻來描繪上帝的俊雅如同光芒般的耀眼，就像盛開的花朵～亮麗而雅緻。透過夏娃的歌頌，全曲從聖潔和抒情美的上帝一直到輝煌的 C 大調的尾聲～詩文與音樂一直在意念的契合之下，呈現出一種高潔和溫暖的美；本曲詩文如下：

Comme Dieu rayonne aujour'hui，

（今天上帝顯耀光芒）

Comme il exulte, comme il fleurit parmi ces roses et ces fruits.

（祂多麼狂喜，祂多麼開展，於玫瑰花和果實裡）

Comme il murmure en cette fontaine!

（祂多麼沉醉於泉湧的低吟聲！）

Ah! Comme il chante en ces oiseaux…

（啊！祂似鳥兒般的歌唱……）

Qu' elle est suave son haleine…

（多麼芬芳的氣息……）

Dans l' odorant printemps nouveau!

（融入早春的味道裏！）

Comme il se baigne la lumière

（當祂沉浸在柔光之中）

Avec amour, mon jeune dieu!

（我年輕的上帝，懷著情意！）

Toutes les choses de la terre　Sont ses vêtements radieux.

（地上的所有事務，成了祂光輝燦爛的外衣。）

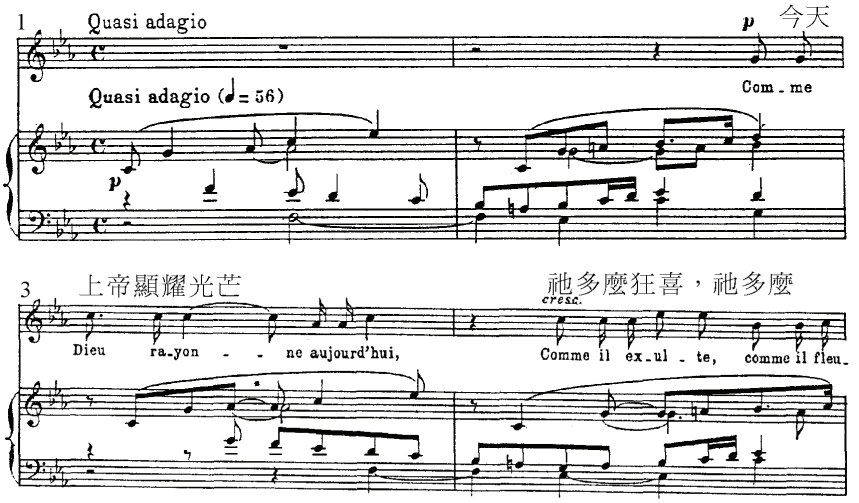
本歌曲依詩文與音樂的發展分為二個部分

第一部分：1-14 小節

第二部分：15-25 小節

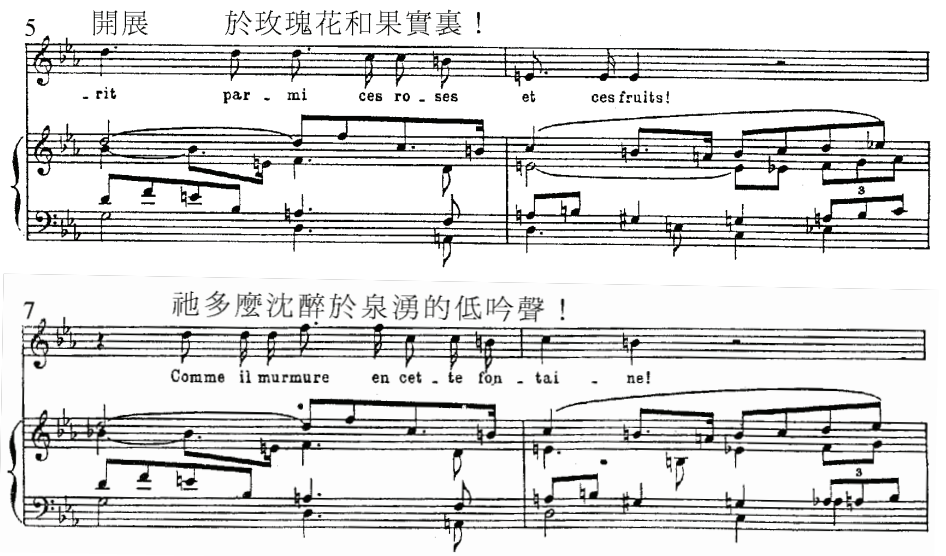
第一部分，上帝藉著夏娃歌頌著屬於祂的歌，並引以為傲地興高采烈；第 1-2，3-4 小節採取對位式的手法，鋼琴的右手呈現出主題一，左手則呈現上帝囑夏娃主題。[16]（見譜例二十五）

譜例二十五



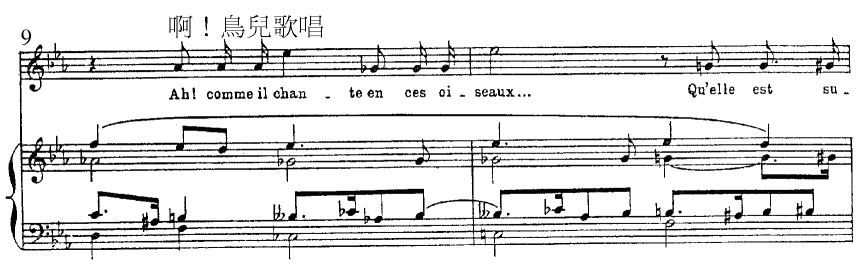
透過模進的手法 3-4 小節升高了 1-2 小節的狂喜情緒，而 7-8 更再強調了 5-6 小節的美感經驗（見譜例二十六），這 1-8 小節中，馬上可以回憶過去佛瑞的藝術歌曲中，此曲的複雜程度，備受人囑目，雖然對位的鋼琴手法有些枯燥，但內聲部交雜的美的旋律與蘊藏的主題，都在在的將詩文的意涵，不經意的展現出來，尤其交織的旋律線條形成了高雅無裝飾性的舞曲風格，由於雙手所產生的音樂上的制高點不同，而所產生的聲響效果，令歌者會感受到如同在表現一首慢板的神聖舞曲。[17]

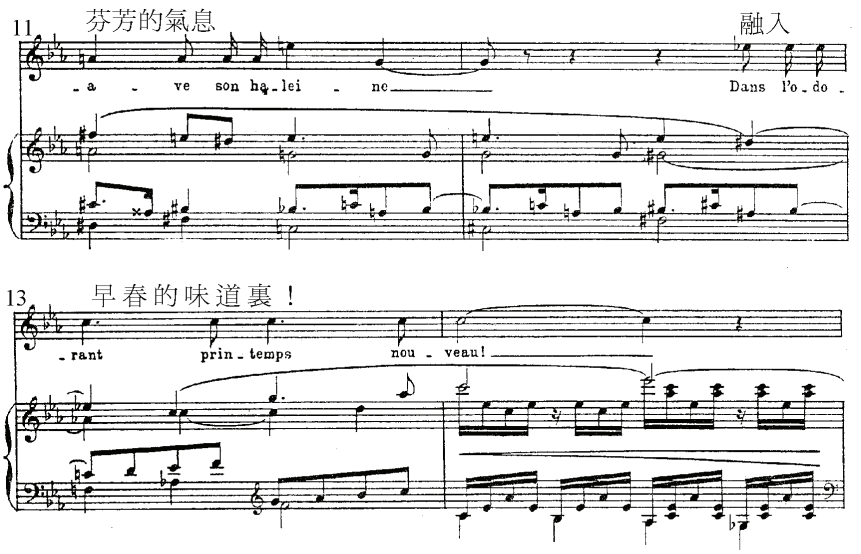
譜例二十六



9-14 小節，有三個字詞是被強調的，因為它們被不預期的在音程上作了大跳的動作，它們是“歌唱”（chante），鳥兒(ces oiseaux)，“氣息”（haleine）；佛瑞運用音程的“過度”變化，旨在製造一個動感，尤其在慢板的舞曲風中，更能呈示出上帝的年青氣息，演唱者必須了解以精緻優雅的音色不能被打擾（即注意頭腔共鳴點的保持），切莫因音程的大跳而使音色頓變，音色的優雅要一直保持著。第 14 小節的“新的”（nouveau）因與前三個音均保持在 c2 音上，演唱者應以虔誠的情緒以較弱的音量持續，表情亦需沉醉，使舞曲風的音樂中，嗅出早春的清新氣息。（見譜例二十七）

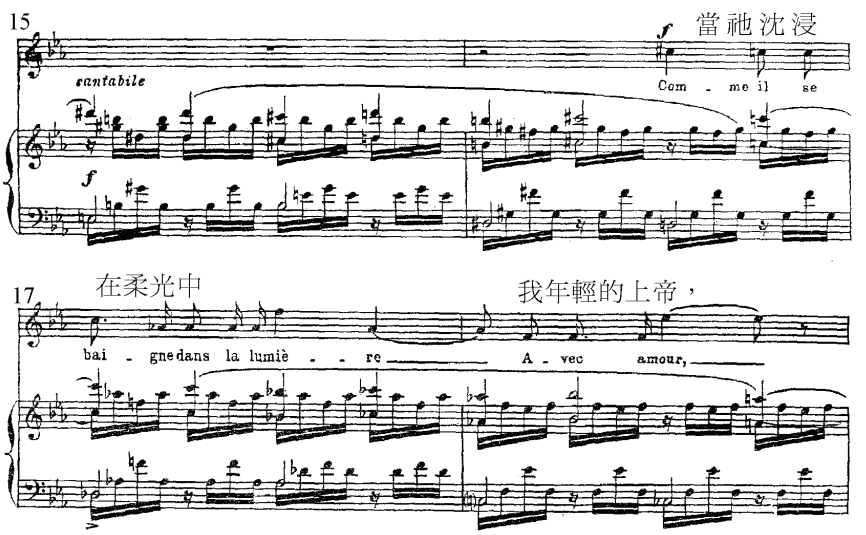
譜例二十七

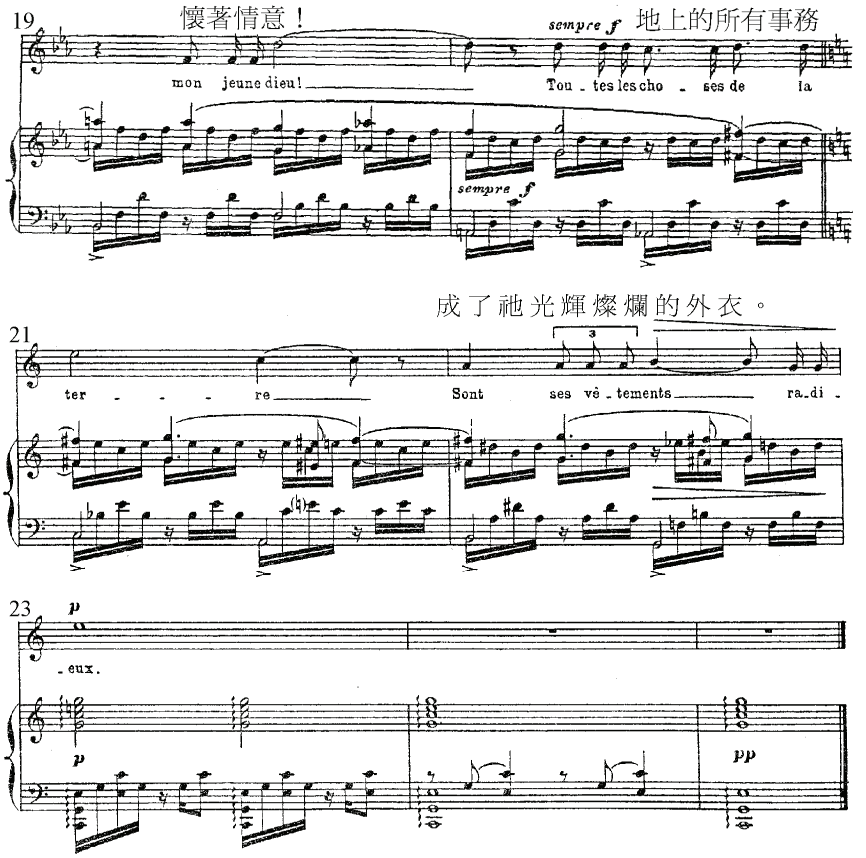




第二部分是充滿愛的年青上帝，讓世上的一切，成了祂美麗而燦爛的外衣。此一部分，情緒作了一個大的改變，在鋼琴的旋律做了不同的手法，它由緩慢的對位法形態轉變為流動的四個一組的十六分音符音型，但自我的旋律線條亦自然的在右手的最高音量呈現著，並與歌者的旋律作對應。15 小節，17 小節，19 小節，21 小節，鋼琴右手的第一音 d#3，c3，a2，f#2 循小三度的遞減作模進，讓帶著愛的年輕上帝在流動的情感中柔軟祂的聖與美，歌者在“光線”（lumire）、“愛”（amour）以及“年輕上帝”（jeume dieu）必須注意寬廣和富有表情的音程大跳，使它們更生動更美聖，尤其在虔誠的宗教信仰之中的情緒更需表達出來；樂曲結束前的五小節（即 21 小節），和聲由小調轉至大調，在“radieux”（燦爛的）由 g1 跳至 e2 音，必須是十分輕盈柔和，有被包圍在溫暖光芒之中的幸福感，而音樂在尾聲中進入莊嚴的 C 大調，是上帝聖的再一次呈現。[18]（見譜例二十八）

譜例二十八





本曲在音樂的表現上，第一部分有明顯舊式的教會音樂特色，第二部分則轉為流動的情感；對位的教會風對應於流動風的創作手法，是展現對本曲詩文的支持與契合；模進的手法在全曲上一直被運用，旨於再現上帝的美麗與聖，曲中部分字詞的被重視（音程的大跳），則在於慢板中的生動手法……，本曲中的特殊風格，令人驚喜，尤其在鋼琴部分即使祛除了聲樂部分，亦可獨立演奏，令人贊歎！[19]

伊瑞克森提倡跨文化美學的推動與發展，應從來自全球各地的藝術作品所展現的各個藝術世界來瞭解，從中了解作品源自的母體社會與文化，欣賞彼此的差異處，以開啟跨越文化間的瞭解與溝通管道。

肆、結 論

“夏娃之歌”第一至第四首經由前的研究與分析，得到以下幾個結論：

一、“夏娃之歌”由佛瑞於西元 1906～1910 年創作完成，由十首歌曲組成的聯篇歌曲，（本篇僅研究其前四篇）；為聲樂獨唱與鋼琴演出形式，詩詞由比利時象徵派詩人雷貝吉創作；比起佛瑞的前一首聯篇歌曲“美好的歌”（La Bonne Chanson, op.61）的創作年西元 1892-1894 年，整整慢了十四年，按常理音樂家的精進創作技巧而言，“夏娃之歌”所呈現的風格，反而較“美好之歌”更內斂，昔時在“美好之歌”所呈現的熱情與豐富

的音樂技法、和聲語言，誇張而華格納式的外擴情緒的反應，已無法再聽見，而“夏娃之歌”之後的“封閉的花園”（Le Jardin clos, op.106, 1915），“幻影”（Mirages, op.113, 1919），“幻想的天際”（L’Horizon chimérique, op.118, 1922）更是回到了簡單、樸實的風格，至於最後兩首（“幻影”與“幻想的天際”）都不再有使用主題前後貫穿的樂曲結構。

二、“夏娃之歌”全篇由二至三個主題所發展構成，詩文內容“上帝創造萬物者”以及“夏娃之所見聞的宇宙神論”為主要精神內涵，佛瑞一改在“美好之歌”中的豐盛、熱情的音樂技法，反而運用了十分內斂的方式以表達“夏娃之歌”詩文中近乎於靜止卻又意涵豐富的哲理，歌曲中沒有刻意炫耀聲樂技巧的旋律，有的盡是簡單的音樂形式與技法，這些佛瑞後期創作上的改變，亦能契合雷貝吉空靈而且巧思的詩文意境。

三、本聯篇鋼琴的旋律組成，大部分採取主題動機的延伸，它與聲樂的意境是相互呼應，此點與“美好的歌”有類似之處，但在本聯篇的風格上則精簡甚多；十首歌曲中，有少數的歌曲結構上鋼琴的重要性幾乎與聲樂平等，甚至超過…，它可以預示主題的出現，可以結合聲樂進行的線條，可以對話，呼應更特別的是在第四首“上帝顯耀光芒”與第六首“活水”中（第六首待以後再行論述），佛瑞把鋼琴伴奏的地位，一躍而變成了主導全曲的獨立鋼琴曲，這種伴奏風格在佛瑞早期的創作風格中是顯然有甚大的改變。

四、“說話式的歌唱”，“主題循環與貫穿”，“精簡的曲式、和聲”，“模糊不定的氛圍”……是歌者詮釋本聯篇的精神重心所在，對於此部二十世紀初期的作品而言，歌者除了應展示出對聲樂藝術的精進技法之外，更需對雷貝吉當時所影響他的人文、政經背景而創作出的“夏娃之歌”的內涵有充足的認知、感動，方能詮釋出“夏娃之歌”所帶予全人類追求另一詳和樂園的心靈感應。

五、演唱本聯篇十首歌曲，必須是一氣呵成的，尤其必須遵守每一首間特有的演唱風格與闡述，根據佛瑞的感受，如果以單一的情緒來演唱全曲，或只挑選幾首演唱，那是得不到聽眾的尊敬與喝采的，本論文因限於篇幅，僅研究一～四首，但研究的精神卻是一以貫之的，其後的五～十首待他日再行研究，以求其統整性。

註　釋

1. Charles Van Lerberghe, http://perso. orange. fr/jacques. goudeaux/pages/B19T2.htm/
2. 同 1。
3. M.-CL. Beltrando-Patier, “La chanson D’Eve”, Dictionnaire Des Oeuvres De L’art Vocal, A-F Vols., (Paris: Bordas, 1991), 332-333.
4. 同 3。
5. Robert Gartside, Interpreting the songs of Gabriel Fauré. (New York: Leyehe publications Geneseo, 1996), 237。
6. 同 5, p238。
7. 同 5。
8. Barbare Meister, Nineteenth-Century French Song: Fauré, Chausson. Duparc and Debussy. (Bloomington & Indianpolis: Indiana University Press, 1980), 135。

9. 同 6。
10. 同 5, p239。
11. 同 5, p239-240。
12. 同 8, p137。
13. 同 5, p241。
14. 同 13。
15. 同 13。
16. 同 5, p243。
17. 同 16。
18. 同 5, p244。
19. 同 16。

參考文獻

一、中文部分

方銘健（1997） **論音樂情感與意義** 臺北市 逸雲藝術製作股份有限公司。
孔繁雲（1990） **法國文學與作家** 臺北市 志文出版社。
周同芳（1990） **佛瑞與法國藝術歌曲** 臺北市 全音樂譜出版社。
彼得斯・漢森（1991） **二十世紀音樂概論** 孟憲福譯 北京 人民音樂出版社。
莫渝（1991） **法國十九世紀詩選** 臺北市 志文出版社。
劉志明（1979） **西洋音樂史與風格** 臺北市 大陸書店。
曾興魁（1985） **新音樂透析** 臺北市 天同出版社。
潘皇龍（1983） **現代音樂的焦點** 臺北市 全音樂譜出版社。

二、外文部分

一、有關書籍

Beltrando-Patier, M.-CL. *Dictionnaire des Qeuvres de L'Art Vocal*. 3 Vols., ed. Marc Honegger. Paris: Bordas, 1990, I.

Bernac, Pierre. *The Interpretation of French Song*. New York: W. W. Norton Company, 1978.

Crocker, Richard L. *A History of Musical Style*. New York: McGraw-Hill Book Company. 1966.

Gartside, Robert. *Interpreting the songs of Gabriel Fauré*. New York: Leyrle publications Geneseo, 1996.

Grout, Donald Jay. *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton & Commpany. 1996.

Hanse, Peter S. *An Introduction to Twentieth Century Music*. Boston: Allyn and Bacon, Inc. 1977.

Kimball, Carol. Song: *A Guide to Style & Literature*. Seatle Washington: Edited and designed by Robert Caldwell, Inc.1996.

Meister, Barbare. *Nineteenth-Century French Song: Fauré, Chausson, Duparc and Debussy*. Bloomington & Indianpolis: Indiana University Press, 1980.

二、譜例

Fauré, Gabriel. “La Chanson D’Eve” ed. Heugel & CIE. Paris: Alphone Leduc, 1978.

三、CD

Fauré, Gabriel. “La Chanson D’Eve” in Fauré Melodies, perf. by Elly Ameling and piano by Dalton Baldwin. EMI CMS 7640792, Compact Disc 4, band 1-10.

A Study of Gabriel Fauré’s song cycle “La Chanson d’Eve” op.95, No.1-4

Chia-Ling Woong

Abstract

Gabried Fauré (1845-1924) is one of the great composers of French Song who deeply influenced the 19th century French melodie as a true art song. From 1906 to 1910, Fouré spent five years writing this most unknown but ambitions song cycle which can also claim to be the best example of Fauré’s late song style.

The purpose of this research was to aim at the intrpretation of Faurés most difficut late works as well as to provide a pratical reference for performer and accompanist through detailed analysis. This research paper includes Foreword, related articles, music, poetry analysis and music example to illustrate the praticing procedures. Besides, each song includes the analysis of musical and structure harmonic languages, characteristic of melodies and rhythm. Finally vocal technique and interpretation are discussed.

Key words：Fauré, La Chanson d’Eve, song cycle

Part-time Lecturer, Department of Music, National Taiwan University of Arts.

從巴哈“c 小調第二號組曲 BWV 826” 檢視巴哈鍵盤組曲創作之變化

朱友梅

摘　要

巴哈（Johann Sebastian Bach）“c 小調第二號組曲”（Partita No.2 in c minor BWV 826）創作於 1727 年，1731 年與其它五首組曲編輯出版“鍵盤練習曲 第一冊”（Clavier-Übung Part I）。其鍵盤組曲之創作起自“英國組曲”（English Suites BWV 806-811），“法國組曲”（French Suites BWV 812-817）與“組曲”（Partitas BWV 825-830）繼之，作曲年代自 1715 年至 1731 年，橫跨威瑪時期（Weimar Years）、柯登時期（Cöthen Years）及萊比錫時期（Leipiz Years）三時期。這三套組曲遵循德式古典組曲的形式，雖有義式或法式風格之舞曲穿插其中，終究是屬於巴哈之德式語法。巴哈在創作的過程中，善長依循傳統再加以變化之手法，在舞曲組曲的創作上再度得以印證。以第二號組曲爲例，採用交響曲（Sinfonia）做爲引導樂曲、阿勒曼舞曲（Allemande）之拍號、薩拉邦舞曲（Sarabande）之節奏、輪旋曲（Rondeau）與隨想曲（Capriccio）此二首非舞曲之選用及缺少吉格舞曲（Gigue）作爲終止舞曲，以上皆爲此首組曲異於傳統組曲形式所造成之特色。因此，在此組曲中，體驗到巴哈在傳統古典組曲結構與大幅使用賦格與模進之創作手法下，融合創新之組曲內容與選曲，經由早期英國組曲至此組曲中之創作演變，以自己的語法巧妙的合而爲一。

關鍵字：鍵盤練習曲第一冊、巴哈第二號組曲、巴哈 c 小調組曲

朱友梅現爲國立臺灣藝術大學音樂系兼任講師

壹、前 言

約翰・賽巴斯汀・巴哈（Johann Sebastian Bach 1685-1750）為鍵盤樂器以舞曲為單位而創作的“英國組曲”（English Suites BWV 806-811）、“法國組曲”（French Suites BWV 812-817）及“組曲”（Partitas BWV 825-830），此三套各自包涵六組舞曲組曲之鍵盤組曲，其創作年代橫跨早期之威瑪時期、中期之科登時期及晚期之萊比錫時期，足見其一生致力於鍵盤組曲之創作不遺餘力。“組曲”為三套中唯一六首全部創作於萊比錫時期，此時，巴哈鍵盤組曲創作已趨巔峰；當中之“c 小調第二號組曲”，無論在舞曲的選擇或曲式的編排都有新的創舉。因此，藉此首作品一窺巴哈對於鍵盤組曲創作之變化。

貳、巴哈舞曲組曲之形式與結構

根據“奧福音樂辭典”（The Oxford Dictionary of Music）對於組曲（Suite）之定義為：一套為表演而組合在一起的器樂曲。在巴洛克時期指的是一種器樂類型，由相同調性的數個樂章集合而成，且每個樂章需具備舞曲形式與風格。（Kennedy, 1994, p. 857）

約翰・賽巴斯汀・巴哈（以下簡稱巴哈）舞曲組曲之創作主要受到德國作曲家影響，其中，“組曲”（Partitas BWV 825-830）於 1731 年出版時，其名稱採用“鍵盤練習曲 第一冊”（Clavier-Übung Part I）乃源自於庫勞（Jahann Kuhnau, 1660-1622）。庫勞分別在 1689 年與 1692 年，相繼出版之鍵盤組曲，皆以“鍵盤練習曲”（Clavier-Übung）之名問世，此即為巴哈稍後陸續採用“鍵盤練習曲”做為其鍵盤作品出版名稱之濫觴。（Butt，1997，p. 138）

“組曲”即為“鍵盤練習曲 第一冊”，視同作品第一號（Op. 1）。（Boyd, 2000, p.193）組曲中舞曲順序選擇大多是依照德國作曲家符勒伯格（Johann Jakob Froberger, 1616-1667）於 1697 年逝世三十年後出版，創作於 1649 年與 1656 年之兩卷大鍵琴手抄本，其中之舞曲排列依序為阿勒曼舞曲（Allemande）、庫朗舞曲（Courante）、薩拉邦舞曲（Sarabande）、吉格舞曲（Gigue）。（Sadie, 1980, p.669）此種 A-C-S-G 排列形式即為當今我們所熟悉之巴洛克組曲形式，此種固定舞曲的形式亦被稱為“古典組曲”（the classical suite）。（Sadie, 1980, p. 341）

巴哈之組曲架構除了 A-C-S-G 等基本舞曲外，薩拉邦舞曲與吉格舞曲之間常穿插其它舞曲，因而形成 A-C-S-O-G 這種順序，其中“O”所代表的即為選擇性舞曲，最常見者為小步舞曲（Minuet）與嘉禾舞曲（Gavotte）。（Kassel, 1998, p. 516）其它常選用之選擇性舞曲有布雷舞曲（Bourrée）、波蘭舞曲（Polonaise）、巴瑟比舞曲（Passepied）、黎東高舞曲（Rigaudon）及英國舞曲（Anglaise）等多種舞曲。巴哈所創作之“英國組曲”、“法國組曲”，和“組曲”無疑為目前鍵盤組曲中最常接觸的作品。

當德國的組曲已呈現特定形式，同時期歐洲文化發展重地所在的義大利與法國又是如何呢？義大利的組曲發展在當時是與德國不盡相同，義大利的組曲較少以“組曲”名稱出現，大多以“室內奏鳴曲”（Sonata da Camera）為標題。雖名為“奏鳴曲”，義大利在十七世紀時，組曲與奏鳴曲之間並無明顯劃分，阿勒曼舞曲、庫朗舞曲、薩拉邦舞曲、吉格舞曲此四種古典

組曲中之基本架構舞曲會出現於組曲或奏鳴曲之創作中。當時義大利在組曲的發展不僅名稱混淆且尚無固定組合，只要數種舞曲自由組合而成的器樂曲具對比風格、調性相同、不需以樂章形式出現，即可成一組曲或稱之為奏鳴曲。（Randel, 1999, p 644）

至於另一文化發展重心—法國，其組曲發展源自宮廷舞蹈之伴奏音樂，至巴洛克時期其組織架構仍以舞曲為主，在組曲名稱上，多以“Order”取代“Suite”。法蘭索瓦‧庫普蘭（Françis Couperin, 1668-1733），為當時法國音樂代表人物之一，他使用“Order”取代“Suite”一詞。在他的組曲創作中，數首具有幻想標題小曲或阿勒曼舞曲、庫朗舞曲、薩拉邦舞曲風格之舞曲參與其中組合成組曲。在他為大鍵琴所創作之組曲作品中（Piéces de Clavecin），舞曲的創作已趨成熟，不常出現於組曲中的輪旋曲（Rondo），在其組曲中亦數次成為組曲中之成員。法國作曲家對古典組曲發展的重要供獻為擴充舞曲曲目範圍，受大眾歡迎與否為其選擇舞曲的先決條件，反而四首“古典組曲”未必會出現在法國之組曲作品中。（Randel, 1999, p. 644）

法國與義大利組曲創作之共通點為彼此對於樂曲排列無固定順序，此點是與德國之組曲組合最大相異之處。而無論以何種名稱或何種組合呈現，相同調性與多數為二段體之曲式則為常見之共同之處。

以下將巴哈著名之“無伴奏小提琴組曲”（Partitas for violin solo BWV 1002, 1004, 1006）與“無伴奏大提琴組曲”（Six Suites for unaccompanied Cello BWV 1007-1012）和鍵盤樂器之“英國組曲”、“法國組曲”及“組曲”就結構上做一比較。

“無伴奏小提琴組曲”確切之創作年代已不可考，如今能確認的年代為 1720 年，此為目前由柏林國立圖書館保存的親筆譜上所顯示之日期。親筆譜並非原始創作樂譜，而是巴哈重新謄寫的抄寫譜，因此 1720 年並非作曲年代，僅供推算創作年代早於 1720 年之前或是 1720 年。（林勝儀譯，2000，頁 135）相同的狀況亦發生在“無伴奏大提琴組曲”，目前僅知的年代如同“無伴奏小提琴組曲”般，其手抄譜保存於同在柏林國家圖書館之“六首無數字低音的小提琴獨奏曲第一冊 約翰‧賽巴斯汀‧巴哈作曲 1720 年”中。另一手抄譜為安娜‧瑪格達蓮娜（Anna Magdalena Bach）所抄寫之手抄譜，就其筆跡與樂譜用紙的滲透度推算，其年代為 1727 年至 1731 年之間。（林勝儀譯，2000，頁 151）相較之下，1720 年或 1720 年之前的創作年代正確度較高。

表一 “無伴奏小提琴組曲 BWV 1002、1004、1006”

b 小調無伴奏小提琴組曲 第一號 BWV 1002	d 小調無伴奏小提琴組曲 第二號 BWV 1004	E 大調無伴奏小提琴組曲 第三號 BWV 1006
阿勒曼舞曲 & Double	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲
庫朗舞曲 & Double	庫朗舞曲	魯爾舞曲
薩勒邦舞曲 & Double	薩勒邦舞曲	嘉禾舞曲及輪旋曲
布雷舞曲 & Double	吉格舞曲	小步舞曲
	夏康舞曲	布雷舞曲
		吉格舞曲

表二　“無伴奏大提琴組曲 BWV 1007-1012”

G 大調無伴奏大提琴組曲第一號 BWV 1007	d 小調無伴奏大提琴組曲第二號 BWV 1008	C 大調無伴奏大提琴組曲第三號 BWV 1009	降 E 大調無伴奏大提琴組曲第四號 BWV 1010	c 小調無伴奏大提琴組曲第五號 BWV 1011	D 大調無伴奏大提琴組曲第六號 BWV 1012
前奏曲	前奏曲	前奏曲	前奏曲	前奏曲	前奏曲
阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲
庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲
薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲
小步舞曲 I，II	小步舞曲 I，II	布雷舞曲 I，II	布雷舞曲 I，II	嘉禾舞曲 I，II	嘉禾舞曲 I，II
吉格舞曲	吉格舞曲	吉格舞曲	吉格舞曲	吉格舞曲	吉格舞曲

由表一可看出，在“無伴奏小提琴組曲 BWV 1002、1004、1006”中，舞曲的選擇尚未符合“古典組曲”之形式，其選擇是較自由的。第一號組曲與第二號組曲其前三首符合 A-C-S 之順序，第一號卻欠缺最後之 Gigue。而第三首組曲中，除了頭尾之阿勒曼舞曲與吉格舞曲外，固定舞曲如庫朗舞曲與薩拉邦舞曲並不在編排之列。相較之下，“無伴奏大提琴組曲”則依循“古典組曲”的形式而創作。在此六首組曲中，可看出巴哈作品中“對稱性”與“秩序性”的特質，例如：〈1〉第一號與第二號組曲中之選擇舞曲為小步舞曲 I、II，第三號與第四號組曲之選澤舞曲為布雷 I、II，第五號與第六號組曲中之選擇舞曲則採用嘉禾舞曲 I、II，〈2〉每首組曲除前奏曲（Prelude）外，其它組成之舞曲皆遵照 A-C-S-O-G 之“古典組曲”形式。（Boyd, 2000, p. 94）稍後，巴哈更將此種同中求異的手法，使“對稱性 ”與“秩序性”發揮得淋離盡致於鍵盤組曲中。大提琴家羅斯托波維奇曾幽默地說，巴哈的六首大提琴組曲具有法國組曲的形式與特質，卻彰顯了一種義大利樂器，樂曲完成於一日爾曼宮庭中，因此，早在兩百多年以前，巴哈已預見歐洲共同體存在之可能。（陳漢金，2000，頁 22）

為求閱讀之便利，先將“英國組曲”、“法國組曲”與“組曲”之組合分別以表三、表四及表五列出。

表三　“英國組曲 BWV 806-811”

A 大調英國組曲第一號 BWV 806	a 小調英國組曲第二號 BWV 807	g 小調英國組曲第三號 BWV 808	F 大調英國組曲第四號 BWV 809	e 小調英國組曲第五號 BWV 810	d 小調英國組曲第六號 BWV 811
前奏曲	前奏曲	前奏曲	前奏曲	前奏曲	前奏曲
阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲
庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲
薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲
布雷舞曲 I，II	布雷舞曲 I，II	嘉禾舞曲 I，II	小步舞曲 I，II	巴瑟比舞曲 I，II	嘉禾舞曲 I，II
吉格舞曲	吉格舞曲	吉格舞曲	吉格舞曲	吉格舞曲	吉格舞曲

“英國組曲”為這三組鍵盤組曲中最早期之作品，其創作時間橫跨威瑪時期與柯登時期，除第一號於 1715 年創作於威瑪，第二號至第六號皆創作於 1717 年至 1723 年之柯登時期。當今稱之為“英國組曲”的原因不可考，唯一確定的是此非巴哈本人所題。（Randel, 1999, p, 213）

由表三可看出其結構統一之處，〈1〉舞曲之前皆有一首前奏曲為引導樂曲，〈2〉吉格舞曲之前之選擇舞曲都成雙出現，例如：布雷舞曲 I、II，嘉禾舞曲 I、II，小步舞曲 I、II 以及巴瑟比舞曲 I、II。〈3〉六首組曲之調性呈現音階下行的順序，例如：A-a-g-F-e-d，皆為不超過三個升降記號之調性。在前奏曲的創作手法上，亦可見到巴哈對於樂曲之統一性，例如：〈1〉在前奏曲中，除第一號之前奏曲外，其它五首前奏曲中皆有賦格（fugato）與合奏重現式（ritornello form）的作曲手法。〈2〉第一號之前奏曲與眾不同之處在於此曲採用巴哈三聲部創意曲第六首（Sinfornia No.6 in E major BWV 792）之風格，且於稍後之舞曲中亦出現相似的動機，形成巴哈組曲中少見之聯貫性。（Boyd, 2000, p. 102）

表四 “法國組曲 BWV 812-817”

d 小調法國組曲第一號 BWV 812	c 小調法國組曲第二號 BWV 813	b 小調法國組曲第三號 BWV 814	E 大調法國組曲第四號 BWV 815	G 大調法國組曲第五號 BWV 816	E 大調法國組曲第六號 BWV 817
阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲
庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲
薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲
小步舞曲 I，II	歌調（Air）	安格雷舞曲（Anglaise）	嘉禾舞曲	嘉禾舞曲	嘉禾舞曲
	小步舞曲	小步舞曲 I,II	小步舞曲	布雷舞曲	波蘭舞曲（Polonaise）
			歌調	魯爾舞曲	布雷舞曲
					小步舞曲
吉格舞曲	吉格舞曲	吉格舞曲	吉格舞曲	吉格舞曲	吉格舞曲

“法國組曲”確切之創作年代已不可考，可確認的是第一號至第五號為巴哈在 1722 年至 1725 年間為他的妻子安娜・瑪格達蓮娜而作。如同“英國組曲”般，此“法國”之名亦非巴哈所定。（Rendal, 1999, p. 241）此套組曲中之法國風格並未明顯表現，僅第一號中的吉格舞曲以附點的節奏加上快速的音階形式稍具法國風格。（Boyd, 2000, p. 101）或許是相對於英國組曲之龐大與莊嚴的氣氛，此六首法國組曲相對顯得輕盈優雅，為區分之便，後人貫上“法國組曲”之名。

如表四所示，在此套組曲中，〈1〉無前奏曲；〈2〉選擇舞曲不需成雙出現；〈3〉選擇舞曲新成員加入，使得種類增多，例如：歌調（Air）、安格雷舞曲（Anglaise）、波蘭舞曲（Polonaise）、

魯爾舞曲（Loure）等；〈4〉每組舞曲總數增多，所採用之選擇舞曲共有十七首，相較於英國組曲中的十二首是明顯增加的；〈5〉嘉禾舞曲緊接在薩拉邦舞曲之後，此種形同固定組合的手法，在以往是從未出現的；〈6〉前三組之調性選用小調（d、c、b），後三組則皆為大調（E flat、G、E），雖後三組之規模超越前三組，但仍顯示巴哈無時無刻將“對稱性”表現於作品中；〈7〉舞曲的排列漸趨自由，從選擇增加到數目增多，即可形成多樣性的變化。

表五　“組曲 BWV 825-830”

降 B 大調組曲 第一號 BWV 825	c 小調組曲 第二號 BWV 826	a 小調組曲 第三號 BWV 827	D 大調組曲 第四號 BWV 828	G 大調組曲 第五號 BWV 829	e 小調組曲 第六號 BWV 830
前奏曲	交響曲 （Sinfonia）	幻想曲 （Fantasia）	序曲 （Overture）	前奏曲	展技曲 （Toccata）
阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲	阿勒曼舞曲
庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲	庫朗舞曲
薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	詠唱調（Aria） 薩勒邦舞曲	薩勒邦舞曲	歌調 薩勒邦舞曲
小步舞曲 I,II	輪旋曲	幽默曲 （Burlesca）	小步舞曲	小步舞曲	嘉禾舞曲
吉格舞曲	隨想曲 （Caprice）	詼諧曲 （Scherzo） 吉格舞曲	吉格舞曲	巴瑟比舞曲 吉格舞曲	吉格舞曲

“組曲”與“英國組曲”、“法國組曲”名稱上最顯著不同之處為：“組曲”為巴哈自己命名的。當第一號至第五號組曲於 1726 年至 1730 年單獨陸續出版時，巴哈冠以“組曲”之名。在 1731 年新增第六號組曲後封面以“鍵盤練習曲 第一冊”之名集結成冊重新出版。其中第三號與第六號組曲在 1725 年出版之“安娜‧瑪格達蓮娜鍵盤小曲集第二冊”（Clavierbuchlein for Anna Magdalena Bach II）中原稿已現。（Boyd, 2000, p. 193）

在這六首組曲中可觀察到巴哈之多樣性已顯現，例如：〈1〉引導樂曲名稱採多樣化，有前奏曲、交響曲（Sinfonia）、幻想曲（Fantasia）、序曲（Overture）、展技曲（Toccata），這些樂曲不僅名稱不同，亦各自展現相異之風格；〈2〉選擇性差入曲更多元化，非舞曲亦可選擇，如隨想曲（Caprice）、詼諧曲（Scherzo）、幽默曲（Burlesca）、輪旋曲；〈3〉六首風格迥異的阿勒曼舞曲亦再次印證其多樣性的趨勢。其它創新的手法還有：〈1〉原先在組曲中之阿勒曼舞曲與庫朗舞曲幾乎等長之前後段，現在已經打破常規，後段明顯長於前段；〈2〉雖名為舞曲，但已漸失原舞曲性格，如第五號與第六號組曲中分別出現之“小步舞曲般之節奏速度”（Tempo di Minuet）、“嘉禾舞曲般之節奏速度”（Tempo di Gavotte），這些都表示舞曲僅需保留舞曲的速

度與與節奏特徵；〈3〉向來位於巴哈組曲最後位置之吉格舞曲，在第二號中被非舞曲之隨想曲取代，此手法雖僅此一次在組曲出現，但巴哈求變的實驗性已出現；〈4〉庫朗舞曲與薩拉邦舞曲之間，在第四號舞曲中插入一首選擇性非舞曲—詠唱調（Aria），在第六號中則插入另一選擇性非舞曲—歌調，此舉打破“古典組曲”之傳統順序，意味巴哈對於組曲已有自己創新的想法。此部作品為巴哈組曲創作之巔峰之作是無庸至疑的。（Sadie, 1980, p.347）

從創作時間稍早的弦樂無伴奏組曲與涵蓋巴哈整個創作時期之鍵盤樂器組曲相比較，可看出鍵盤樂器無論在曲式上或選曲方面都較複雜。而就鍵盤樂器組曲本身而言，這三套組曲之間也有自身的演變，從規模大小、樂曲長度、選擇樂曲之範圍、組曲順序顛覆等方面都顯示巴哈不願墨守成規而不斷求新求變的精神。

參、c 小調第二號組曲之分析

一、選用樂曲介紹

本段僅針對此首組曲中所選擇之樂曲在巴洛克時期之定義及特色與以介紹，其它樂曲則不在此贅述。在此組曲中，巴哈採用交響曲作為引導樂曲，阿勒曼舞曲、庫朗舞曲、薩拉邦舞曲等三舞曲繼之在後，接下來則為二首非舞曲即輪旋曲與隨想曲，吉格舞曲在本組中是省略的，所以整組之次序為交響曲—阿勒曼舞曲—庫朗舞曲—薩拉邦舞曲—輪旋曲—隨想曲。其中所採用之舞曲在先前之章節曾敘述過之兩點：〈1〉舞曲已發展成獨立器樂曲，已不具舞曲功能；〈2〉巴洛克德國音樂家符洛柏格確立組曲舞曲順序，因此在此章節中不再重複敘述。

I. Sinfonia（交響曲）

A. 特色

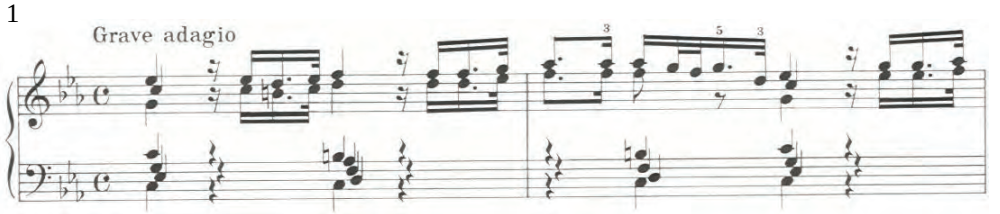
在巴洛克時期，使用於歌劇或大型聲樂曲創作中之器樂曲，通常以交響曲、序曲、前奏曲等等名稱出現。（Rendel, 1999, p. 612）其中交響曲與序曲兩者在形式上是合而為一的，只是名稱上是混淆的，當一首曲子稱為交響曲時，亦是首序曲。樂曲通常以二段相對的樂段呈現，前段為慢版樂段、較後段簡短、以附點節奏顯示其富戲劇性之樂句，後段則速度稍快、如歌似的旋律、低音部簡單的伴奏形式與前段成極大對比。（Rendel, 1999, p. 486）

B. 分析

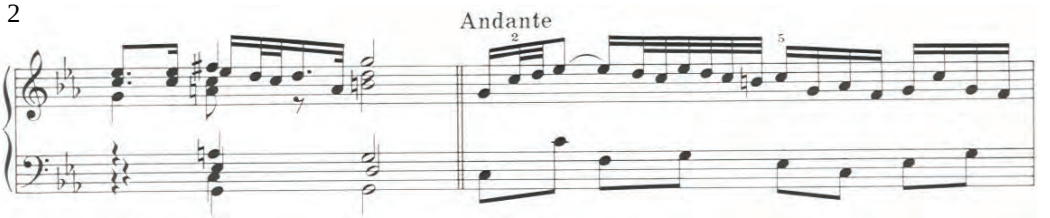
這首長達九十一小節的交響曲可分為三部份，極緩的導奏（mm. 1-7）、如歌似的行板（mm. 8-29）及賦格（mm. 30-91）。在極緩的導奏（Grave adagio）中，簡短的七小節，4/4 為其拍號，極短之附點音符為其特徵；此種具法國風格之附點節奏，巴哈常用於序曲中。（Restout, 1981, p. 387）（**譜例** 1）低音和弦中，如同頑固低音的“C”音，接連出現六次後，於第七小節引導至“G”音形成 c 小調之 V 級大三和弦，而將此導奏結束，行板（Andante）得以 c 小調繼之。（**譜例** 2）二十二小節的行板，高音部常用掛留音造成切分音之效果，低音部則是八分音符以對位之手法

與高音部旋律相應。（**譜例** 3）此樂段中，調性為 c 小調，其中穿插降 E 大調（mm. 16-20）後，g 小調之調性一直揮之不去（mm. 21-29），直至第三十小節進入賦格樂段，“降 B”音還原形成 c 小調之 V 級大三和弦，c 小調之調性才又正式確立。（**譜例** 4）賦格樂段有四十五小節，為本曲中最長之樂段，主題（**譜例** 5）進行共五次，分別為：〈1〉mm. 30-31、〈2〉mm. 33-36、〈3〉mm. 39-42、〈4〉mm. 46-49、〈5〉mm. 71-74。此明快的主題構成的賦格與先前之樂段在音樂表現上形成極大對比。

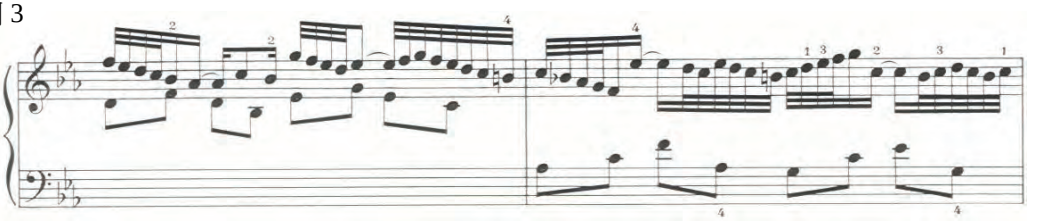
譜例 1



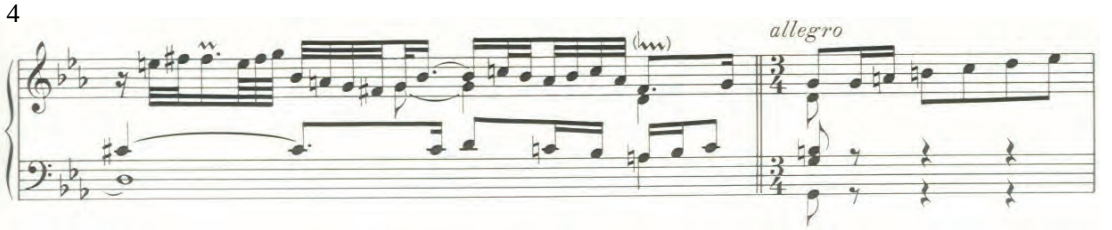
譜例 2



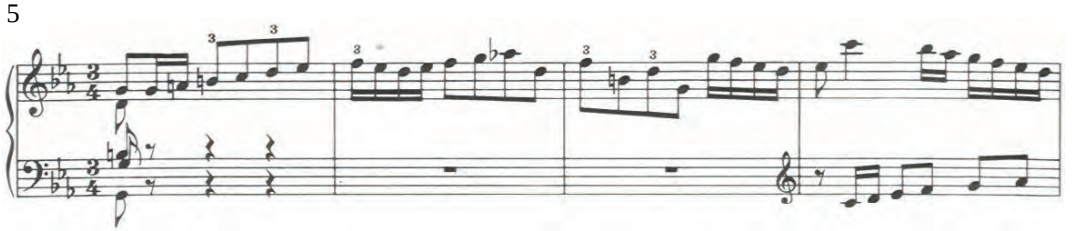
譜例 3



譜例 4



譜例 5



II. Allemande（阿勒曼舞曲）

Allemande（法、德）、Allamanda / Alemana（義）Allemand / Almainalman（英）

A. 特色

Allemande 字意為“德國”，源自德國十六世紀快速舞曲，又被稱為“德國舞曲”。巴洛克時期發展成獨立器樂曲後之特點為：〈1〉以弱起拍開始；〈2〉二段體；〈3〉常用拍號為“4/4”，本曲為 2/2；〈4〉中庸速度且氣氛嚴肅的；〈5〉樂句發展採用不規則形態，無對稱性；〈6〉聲部模仿為常見手法（Rendel, 1999, p. 19）；〈7〉高音部時常可見流暢十六分音符以分解和弦之方式進行，低音部常以八分音符的音形相對稱。

在本曲當中，由表六可看出拍號選擇與其它組曲是不同的，亦是三套組曲中唯一選用 2/2 拍號的阿勒曼舞曲。拍號相異，自然造成不同之韻律感，二分之二的速度感令人覺得較四分之四緩慢，音樂表現方面亦較舒緩的且音樂線條起伏較綿密。

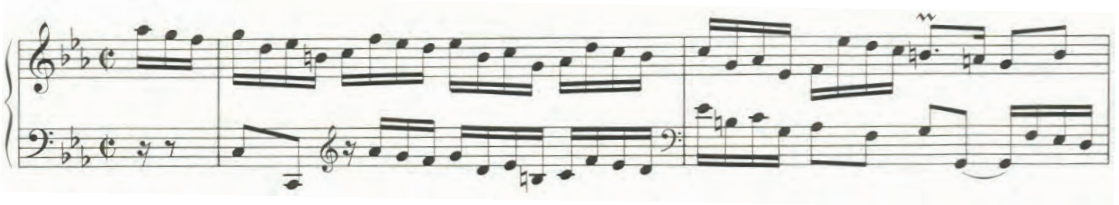
表六　阿勒曼舞曲在各組中之拍號

組別	一	二	三	四	五	六
拍號	4/4	2/2	4/4	4/4	4/4	4/4

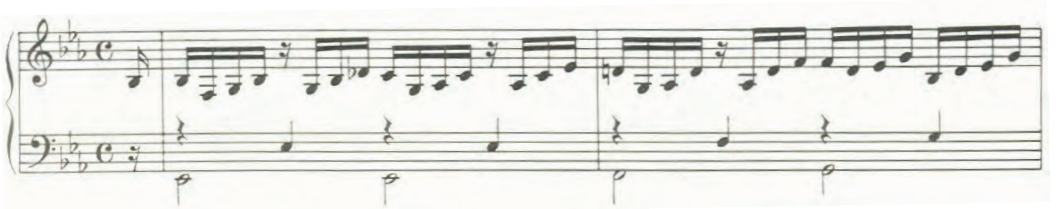
B. 分析

此首阿勒曼舞曲為二段體，前、後段分別有十六小節。主題總共出現三次，分別為：〈1〉mm. 1-2（**譜例** 6）、〈2〉mm. 10-12、〈3〉mm. 26-28，由音階下行（降 A-G-F-降 E-D-C）組成之主題，為此曲之特點之一。當高音部主題進行時，低音部以卡農手法跟進，與常見單純的四分音符或八分音符相對應之創作手法相異，此為特點之二，如法國組曲第四號之阿勒曼舞曲即為常用手法之例證。（**譜例** 7）模進手法大量採用是此曲特點之三，其方式有數種，採用主題動機而造成之模進有〈1〉mm. 17-18（**譜例** 8）、〈2〉mm. 22-26（**譜例** 9）。單純採用模進手法的例子如：〈1〉mm. 3-4（**譜例** 10）〈2〉mm. 19-20（**譜例** 11）、〈3〉mm. 13-14（**譜例** 12）、〈4〉mm. 29-30（**譜例** 13）。其中〈1〉、〈2〉與〈3〉、〈4〉各自成一組，呈現聲部互換的現像；其它使用模進手法尚有：mm. 9-10。（**譜例** 14）前段終止式停在 c 小調 V 級，後段終止於 I 級，在結束此二段之終止式小節內（m. 16、m. 32），巴哈採用相同之音形分別結束前、後樂段。（**譜例** 15）

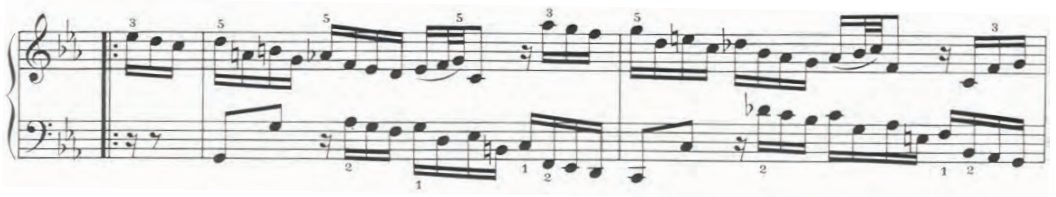
譜例 6



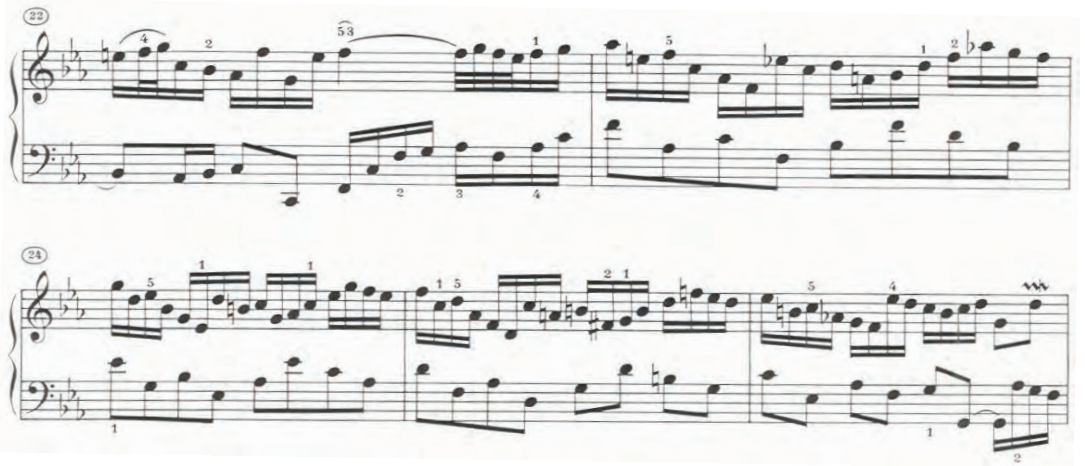
譜例 7



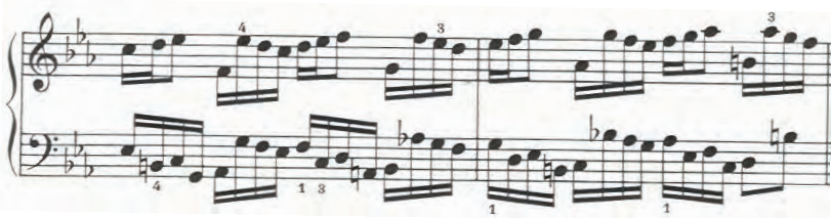
譜例 8



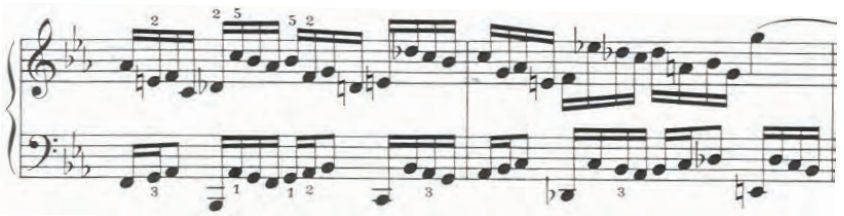
譜例 9



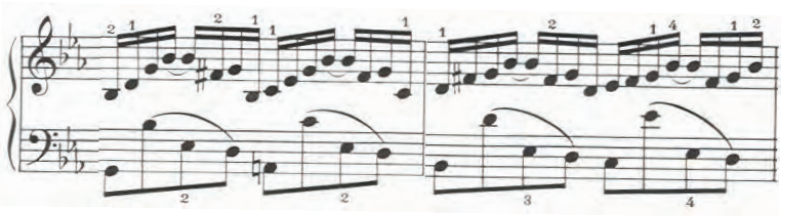
譜例 10



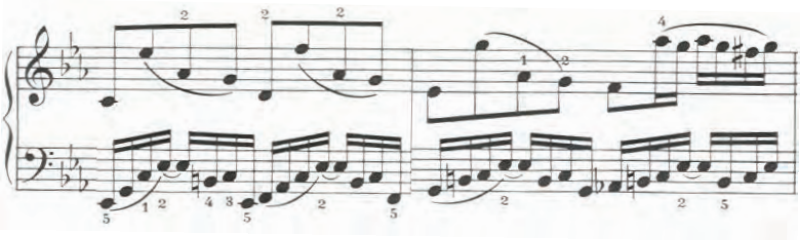
譜例 11



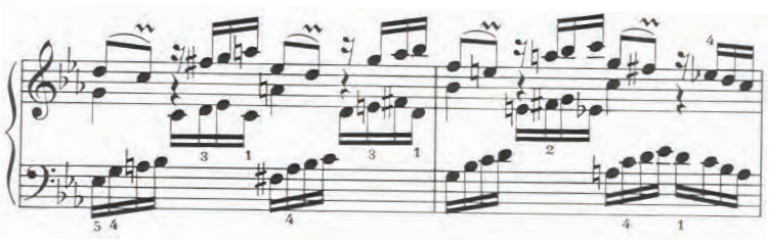
譜例 12



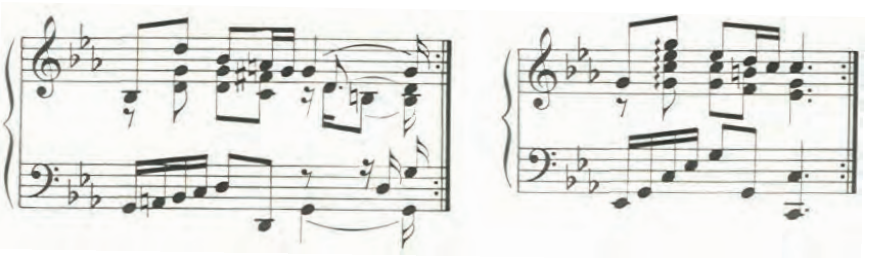
譜例 13



譜例 14



譜例 15



III. Courante（庫朗舞曲）

Courante（法）Corrente（義）Corant / Coranto（英）

A. 特色

可分為法式庫朗舞曲與義式庫朗舞曲兩種。法式庫朗舞曲稱為“Courante”，其特點有〈1〉為較莊重與莊嚴的三拍舞曲；〈2〉多為 3/2 為節拍；〈3〉以弱起拍開始；〈4〉採用對位式的聲部結構；〈5〉節拍變化造成節奏變換，形同“hemiola”的效果。義式庫朗舞曲稱為“Corrente”，

其特點有〈1〉三拍快速之舞曲；〈2〉3/4 或 3/8 為節拍；〈3〉二段體；〈4〉主音音樂的形式；〈5〉上聲部為快速音形配合低音部之簡單和聲進行。(Kennedy, 1994, p. 200)。由表七、八與九得知，巴哈於“組曲”中，並非如同先前創作之“英國組曲”和“法國組曲”般僅採用法式庫朗舞曲（Courante）之名；且拍號使用上，除法國組曲第一號，是可見其統一性的。“組曲”中僅第二號與第四號中採用法式庫朗舞曲，其餘四首則是巴哈少有之義式庫朗舞曲（Corrrente）。

表七　“英國組曲”中各組採用 Courante 或 Corrente 名稱與拍號

組別	一	二	三	四	五	六
名稱	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante
拍號	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2

表八　“法國組曲”中各組採用 Courante 或 Corrente 名稱與拍號

組別	一	二	三	四	五	六
名稱	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante
拍號	3/2	3/4	6/4	3/4	3/4	3/4

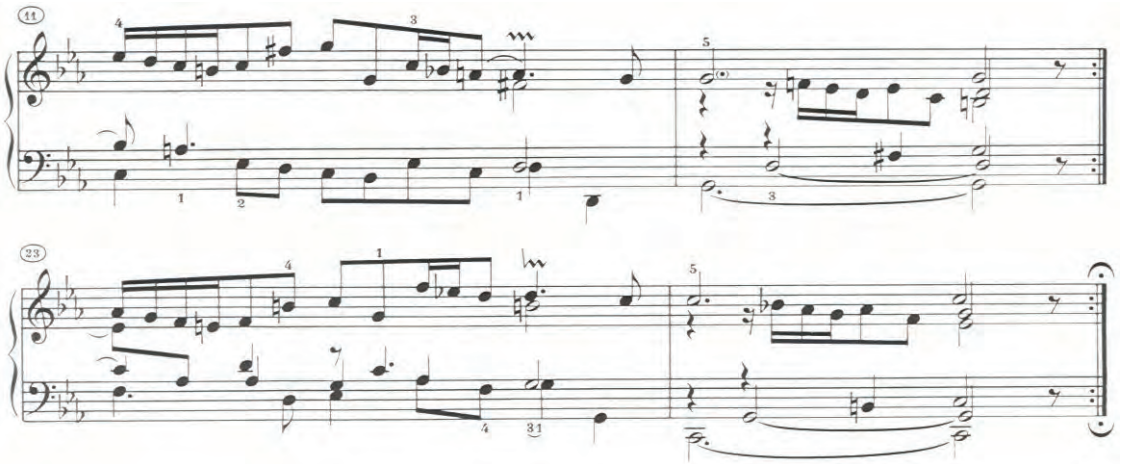
表九　“組曲”中各組採用 Courante 或 Corrente 名稱及其拍號

組別	一	二	三	四	五	六
名稱	Corrente	Courante	Corrente	Courante	Corrente	Corrente
拍號	3/4	3/2	3/4	3/2	3/8	3/8

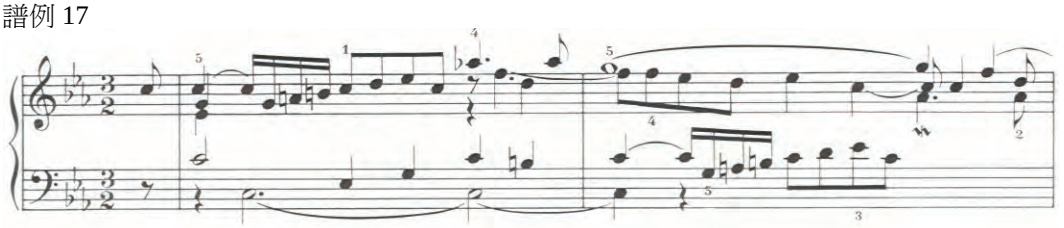
B. 分析

本首庫朗舞曲為二段體，前、後段各為十二小節。前段之終止式為 c 小調之 V 級大三和弦，後段終止式為 c 小調主音三和弦。如同前首之阿勒曼舞曲，此曲前、後二段之終止式(mm. 11-12、mm. 23-24）亦採相同音型結束樂段。(**譜例** 16）在此曲中，主題貫穿全曲為極大特色，在二十四小節中主題出現五次分別為：〈1〉mm. 1-2（高音部）(**譜例** 17)、〈2〉mm. 2-3（中音部)、〈3〉mm. 8-9（低音部)、〈4〉mm. 16-17（低音部)、〈5〉mm. 20-21（低音部)。另外還有二次主題倒影：〈1〉mm. 13-14、(**譜例** 18)〈2〉mm. 14-15；其它利用動機來發展之形式可分為三類，例如：〈1〉m. 3（高音部)(**譜例** 19)、〈2〉m. 4（中音部)(**譜例** 20)、〈3〉m. 20（高音部)。(**譜例** 21）從以上得知，全曲緊湊地以綿延不絕的動機或主題交織成一首流暢的樂曲。

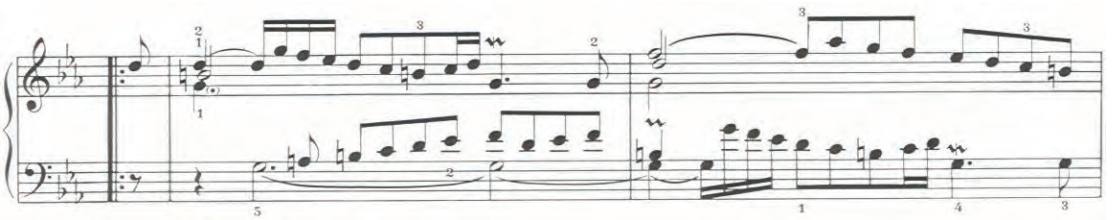
譜例 16



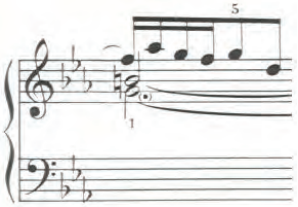
譜例 17



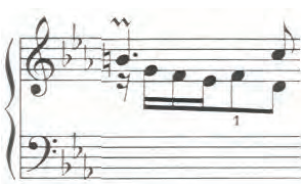
譜例 18



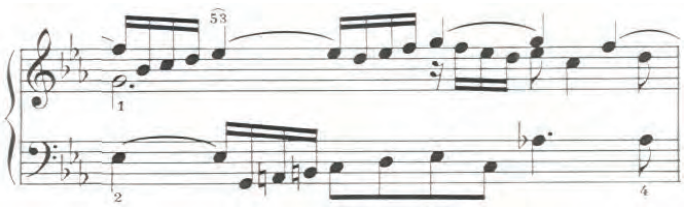
譜例 19



譜例 20



譜例 21



IV. Sarabande（薩拉邦舞曲）

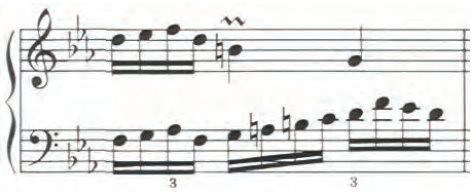
Sarabande（法、德）Sarabanda（義）Zarabande（西）

A. 特色

在德國與法國，巴洛克時期之薩拉邦舞曲通常為一慢速、莊嚴的三拍舞曲。其特點為〈1〉二段體；〈2〉通常為正起拍開始。（Rendel, 2000, p.584）在此組曲中，第一、二、四組為正起拍，第三、五、六組為弱起拍開始，此種分別三首之情形，反應巴哈在求變中又顧及對稱性；〈3〉重音附點節奏時常出現於第二拍；〈4〉四小節或八小節為常見之規則樂句；〈5〉旋律線條為主音音樂，經常會加上繁複又華麗的裝飾音；〈6〉終止式通常起於第三拍。

不同於多數之薩拉邦舞曲常見的附點音符與裝飾音，此首舞曲異於常態地以十六分音符貫穿全曲，整曲不見任何附點音符，裝飾音也僅在第四小節驚鴻一撇。（**譜例** 22）由於薩拉邦舞曲雖與阿勒曼舞曲、庫朗舞曲同為二段體，但其長度非前後相當的二段體；及巴哈在鍵盤組曲中之薩勒邦舞曲，其前段之終止和弦有時採用皮卡笛三和弦（Picardy third）取代常見之屬音三和弦。表十、十一、十二列出薩拉邦舞曲在各鍵盤組曲中前、後段小節數比例與各組曲中前段所使用之終止和弦。如此，對於段落長度與和弦使用之差別便可一目了然。

譜例 22



表十　薩拉邦舞曲在“英國組曲”中各組前、後長度與前段終止和弦之使用

組別	一	二	三	四	五	六
小節數	8:24	12:16	8:16	8:16	8:16	8:24
前段終止和弦	V	III	V	V	V	V

表十一　薩拉邦舞曲在“法國組曲”中各組前、後長度與前段終止和弦之使用

組別	一	二	三	四	五	六
小節數	8:16	8:16	8:16	8:16	16:24	8:16
前段終止和弦	V	III	III	V	V	V

表十二：薩拉邦舞曲在“組曲”中各組前、後長度與前段終止和弦之使用

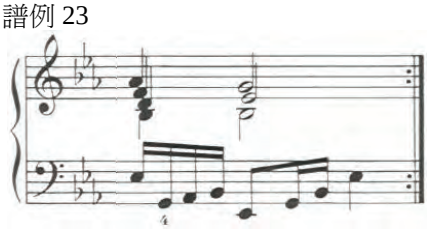
組別	一	二	三	四	五	六
小節數	12:16	8:16	1216	12:26	16:24	16:24
前段終止和弦	V	III	III	V	V	V

由以上三表綜合得知巴哈之薩拉邦舞曲其樂段長度比例，以前段八小節、後段十六小節佔大多數；發展到“組曲”時，雖然仍有二首採取這種比例，但已見多元化。除綜合前兩套組曲中出現之種類，在第四號中，前段十二小節、後段二十六小節之特殊比例是否再度顯現巴哈求變之意念？至於小調樂曲中，使用在樂段終止的三級大三和弦之皮卡笛三和弦，並非所有小調樂曲一致採用，如“英國組曲”中，四組小調組曲僅第二號採用；“法國組曲”中，三組小調組曲，第二號與第三號組曲採用；‘組曲“中，也是有三組小調組曲，如同“法國組曲”般，亦有二首採用皮卡笛三和弦，為第二號與第三號中之前樂段。此和弦之運用，增添調性色彩，使得旋律進行較為流暢。

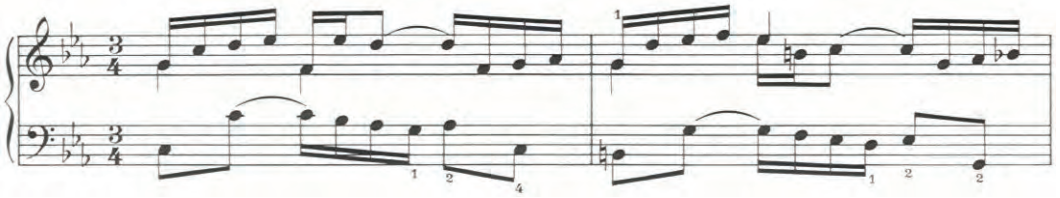
B. 分析

本首二段體之舞曲，前、後段分別為八小節、十六小節，以一比二之比例呈現，前段終止於皮卡笛三和弦。（**譜例** 23）全曲再度以模進之手法發展，由於主題本身即是模進形式，（**譜例** 24）曲中包含了與主題相關之模進手法，例如〈1〉mm. 5-6（**譜例** 25）、〈2〉mm. 9-12。（**譜例** 26）另外有二種模進方式則與主題無關，例如〈1〉mm. 17-19（**譜例** 27），及〈2〉mm. 21-22。（**譜例** 28）

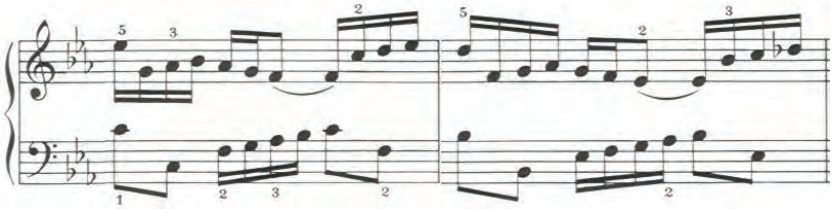
譜例 23



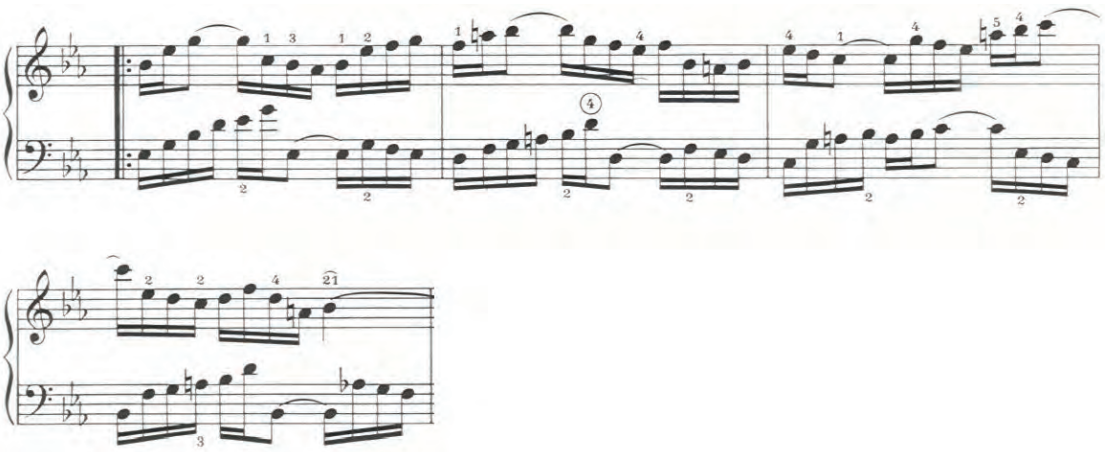
譜例 24



譜例 25

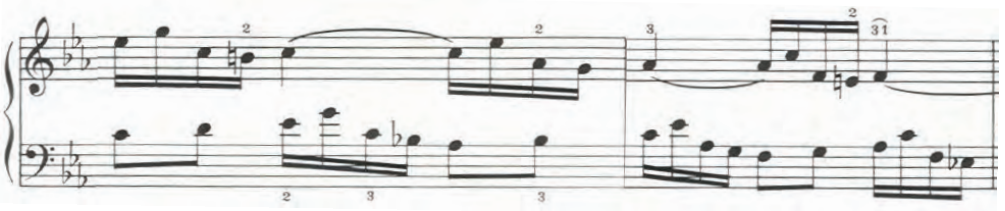


譜例 26



譜例 27

譜例 28



V. Rondeaux（輪旋曲）

Rondeau / Rondeaux（法）Rondo（德、義、英）

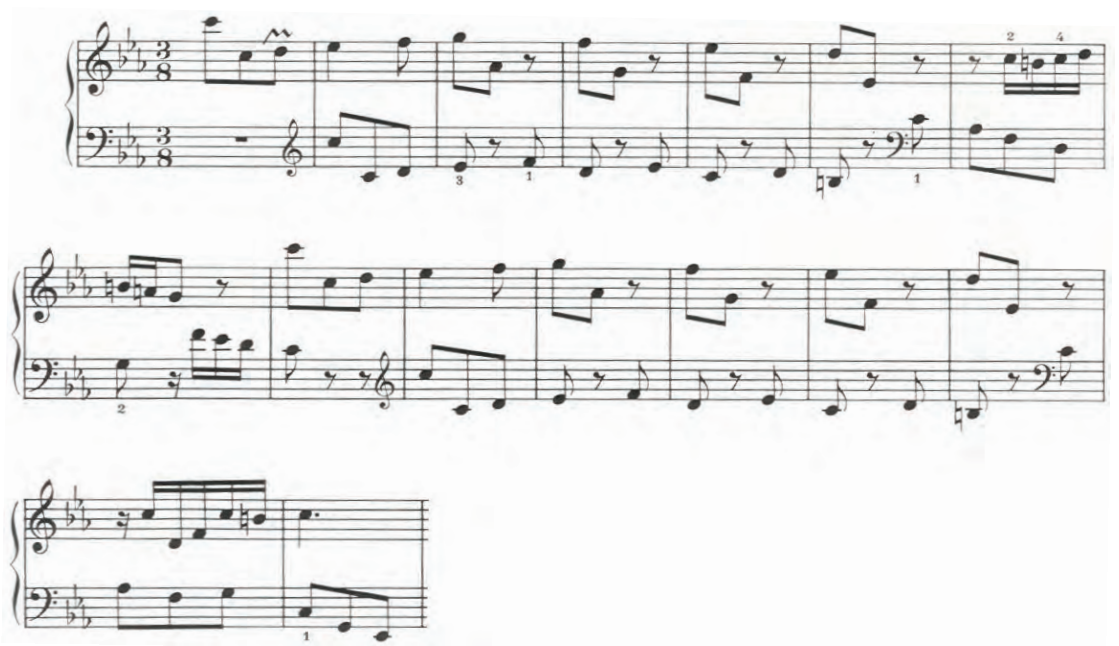
A. 特色

輪旋曲在巴洛克時期才發展成器樂曲，其定義至今仍無多大之改變。通常輪旋曲是〈1〉有一固定旋律以主調不斷反覆之樂曲形式；〈2〉無特定速度；〈3〉無特定節奏型態；〈4〉無和聲結構限制。（Randel, 1999, p. 572）由此可見，這無太多限制之創作手法是可多變的，藉由此種曲式，巴哈可將組曲的創作更多元化。本首為巴哈為鍵盤組曲中唯一的一首輪旋曲。

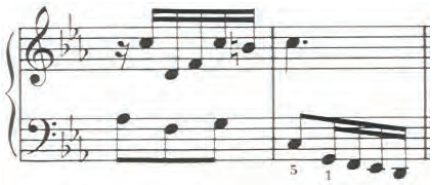
B. 分析

此曲主題之長度為十六小節，可規則地分為各自八小節之前、後半句。主題完整出現有二次，分別為〈1〉mm. 1-16（**譜例** 29）、〈2〉mm. 33-38；第三次出現（mm. 73-80），僅見前半句之八小節，即出現象徵終止的 c 小調 I 級三和弦，（**譜例** 30）此舉造成 A-B-A-C- (1/2) A 輪旋曲曲式中“A”段終止，繼之以長達三十二小節（mm. 81-112）之尾聲（Coda）。此曲中，有三種主題變型出現，例如：〈1〉mm. 66-72，（**譜例** 31）〈2〉mm. 89-94（**譜例** 32）〈3〉mm. 97-102。（**譜例** 33）其中第三種形式以低八度反複一次之形式（mm. 105-112），引進全曲終止。（**譜例** 34）三十二小節尾聲之構成包含三次變形主題，其規模超越一般樂曲中之比例，巴哈在此避免主題出現，以變形之方式處理之，又連續二次進行強調其重要性，最終結束於變形主題。在此，非傳統之樂曲加上非傳統之創作方式，突顯巴哈勇於開創之心。

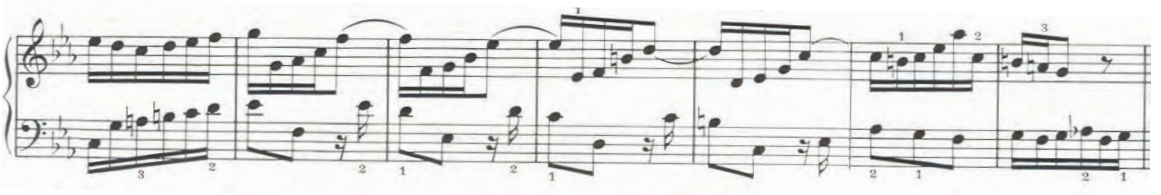
譜例 29



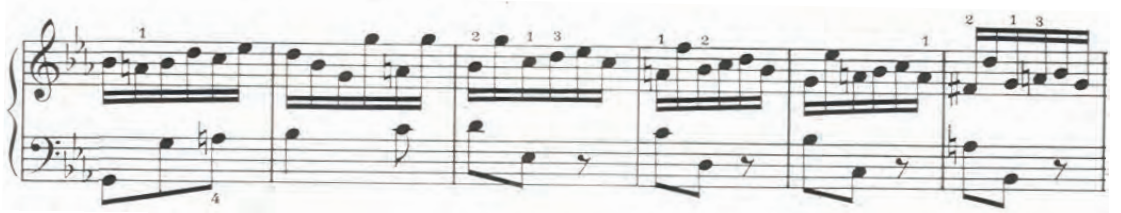
譜例 30



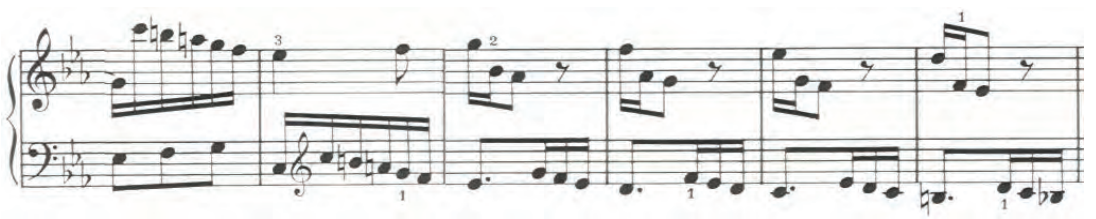
譜例 31



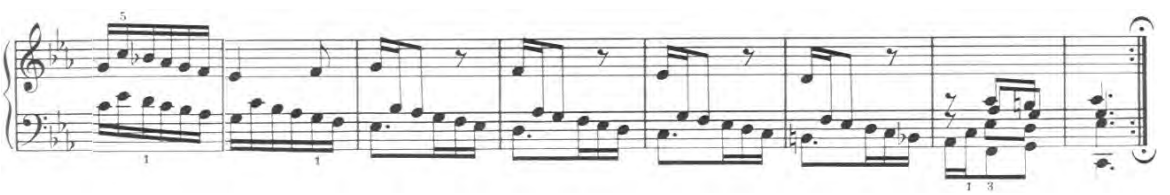
譜例 32



譜例 33



譜例 34



VI. Capriccio（隨想曲）

Caprice（法、英）Capriccio / Whim（義）

A. 特色

此樂曲與幻想曲極為類似，其特徵為〈1〉富幽默感與幻想性的曲風；〈2〉在和聲與對位等創作手法上，隨想曲是較偏離傳統的；〈3〉常用賦格方式營造對比效果；〈4〉或採用標題音樂的方式呈現，以指出樂曲中某一特定事件或情景。（Rendel, 1999, pp.115-6）

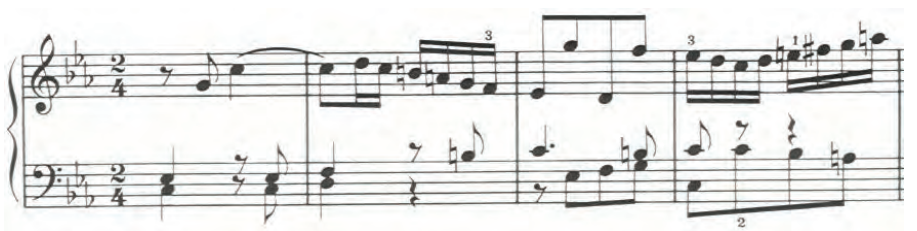
B. 分析

全曲屬前、後長度均等，各為四十八小節之二段體。賦格之手法隨處可見四小節長度之主題（**譜例** 35），以原型、變型、倒影或主題動機的方式交替出現。除賦格外，模進亦是常見的創作手法。

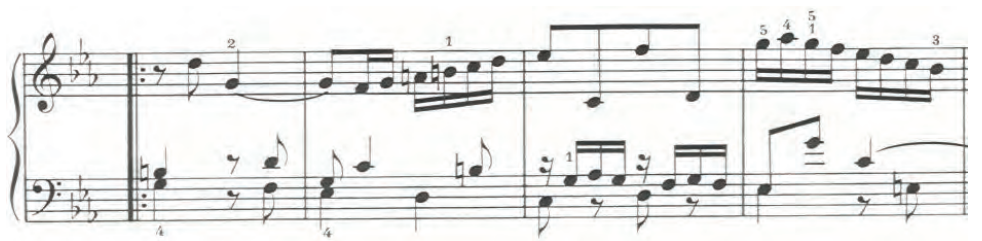
主題出現共有六次，都在前樂段（mm. 1-48），如：〈1〉mm. 1-4、〈2〉mm. 5-8、〈3〉mm. 8-11、〈4〉mm. 19-22、〈5〉mm. 28-31、〈6〉mm. 37-40。其中，前三次在高音部、中音部及低音部依序出現，其餘三次則分別在低音部及兩次高音部，穿插出現於樂曲當中。後樂段（mm. 49-96）中，出現四次之主題倒影取代主題地位，掌控此段落之發展。（**譜例** 36）如同主題在前段出現時的相同情況，主題倒影在各聲部依序出現三次，遵從前段之高、中、低聲部順序，如：〈1〉mm. 49-52、〈2〉mm. 52-55、〈3〉mm. 60-63、〈4〉mm. 70-73。第四次主題倒影則出現在中聲部。

其它以賦格出現之樂句，主題倒影之前動機為其元素，總共有二次，如：〈1〉mm. 77-79（**譜例** 37、〈2〉mm. 87-89（**譜例** 38）；其中，第二次出現在樂曲終止之前，在低、中、高三聲部相繼出現，與主題或主題倒影之賦格形式相呼應。採用主題前動機作模進，如：〈1〉mm. 35-39，（**譜例** 39）、〈2〉mm. 40-43。（**譜例** 40）另有非關主題之單純模進，如；〈1〉mm. 11-15（**譜例** 41）、〈2〉mm. 81-86，這兩組模進實為同一形式之模進。

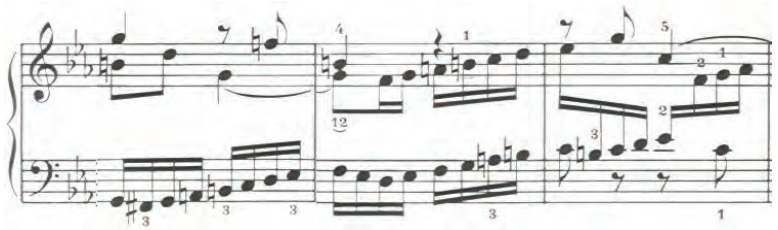
譜例 35



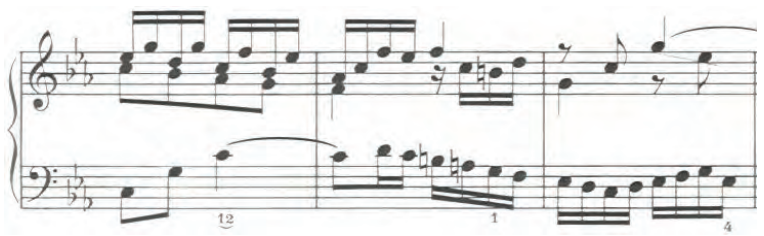
譜例 36



譜例 37

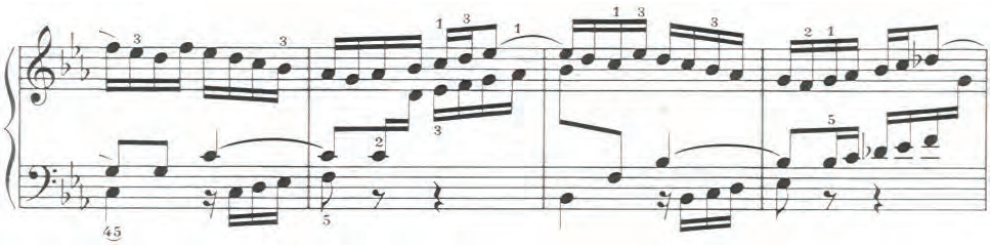


譜例 38

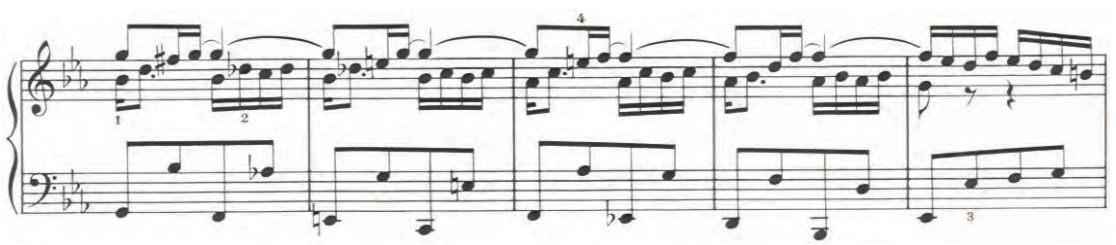


譜例 39

譜例 40



譜例 41



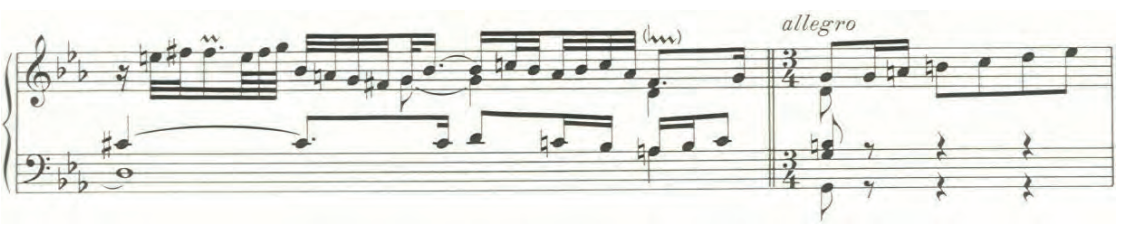
二、版本選擇

對於一位演奏者或教學者而言，版本的選擇是有其必要性的。此首巴哈第二號組曲，筆者有三種原典版（Urtext）版本，分別為（1）慕尼黑漢勒出版社（G. Henle Verlag Muchen）出版，簡稱慕尼黑版，此版本根據 1731 年出版之版本，在 1979 年由魯道夫・斯泰格立克（Rudolf Steglich）編輯；（2）萊比錫音樂出版社（Barenreiter Verlag Kassel）出版，簡稱萊比錫版，此版本內容來自“新巴哈版本”（New Bach Edition（NBA），Series V, volumn 1），由理察・道格拉斯・瓊斯（Richard Douglas Jones）編訂於 1976 年，在 2004 年出版、第八次印刷之版本；（3）維也納原典版出版社（Wiener Urtext Edition Wien）出版，簡稱維也納版，此版本根據新巴哈版本及各地之圖書館，如：英國大英圖書館（The British Library, Londres）、美國國會圖書館（The Library of Congress, Washington D. C.）及其它各地之圖書館參考而來。編輯者為克勞斯・安格勒（Klaus Engler）與艾迪斯・皮克艾森菲爾（Edith Picht-Axenfeld）二位，於 1993 年與 2004 年皆有印刷出版。

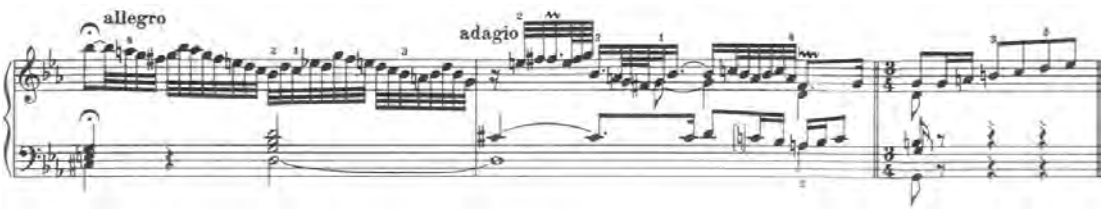
原典版乃根據作曲家之手稿或初期印刷版本，經由知名音樂學者反復修訂而來之版本。有些版本是有指法的，如：慕尼黑版、維也納版；萊比錫版則是無建議指法；這些建議之指法為後人所做，非巴哈所寫。出版社找尋名家分別為學習者編訂樂譜與編寫建議指法，儘量提供愛樂者最為接近原作曲家之版本與最佳之學習工具。

此三版本雖然皆為原典版，仍可找出不同之處，例如：（1）第一首交響曲中賦格樂段，僅萊比錫版在譜上印有“快板”（Allegro）之指示（**譜例** 42）；（2）在賦格樂段之前兩小節（第 28-29 小節），維也納版在第 28 小節標示“快版”，隨即在第 29 小節標示“行版”（Adagio），在賦格樂段無任何速度指示。（**譜例** 43）。在慕尼黑版中，則無任何速度標示出現。（**譜例** 44）其它在譜上出現最多相異處大多為裝飾音之使用，如譜例 42、43、44 中可見交響樂中的第 29 小節就出現不同的裝飾音符號於高音部第四拍。維也那版裝飾音較其它二種版本增加，除阿勒曼舞曲前後兩段之不完全小節增加裝飾音，（**譜例** 45）表十三列出維也納版與其它兩種原典版裝飾音增加之處，（**譜例** 46-51）表十四列出維也納版異於其它兩種原典版裝飾音相異之處。（**譜例** 52-53）相較之下，慕尼黑版則多無多相異之處；萊比錫版僅在隨想曲第 47 小節中，左手聲部之裝飾音之選擇與其它二版本相異。（**譜例** 54）

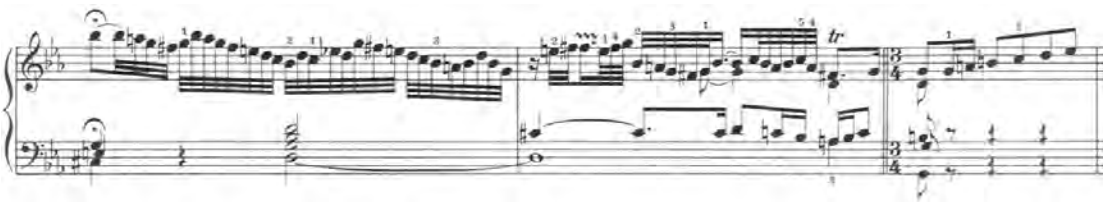
譜例 42



譜例 43



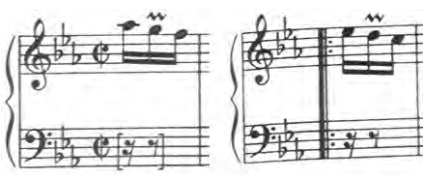
譜例 44



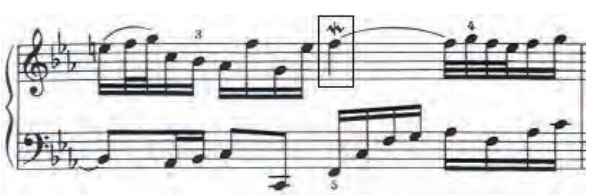
表十三　維也納版裝飾音與其它二原典版裝飾音增加處

曲目	小節數	譜例
阿勒曼舞曲	m. 22	46
庫朗舞曲	m. 1-2	47
薩拉邦舞曲	m. 5-8	48
輪旋曲	m. 18-20, m. 96-98, m.106	49, 50, 51

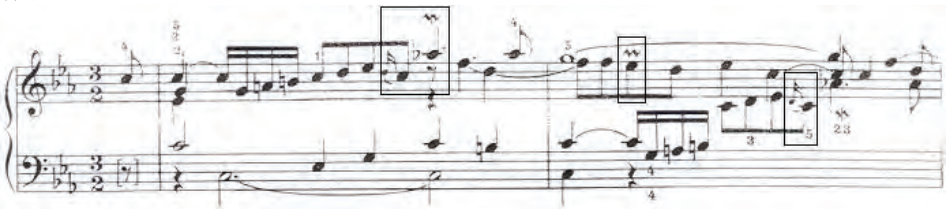
譜例 45



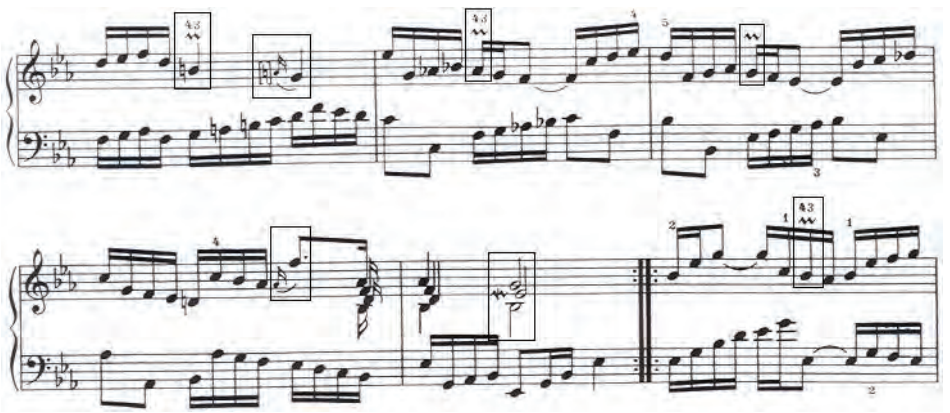
譜例 46



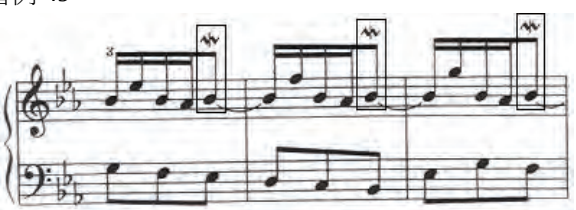
譜例 47



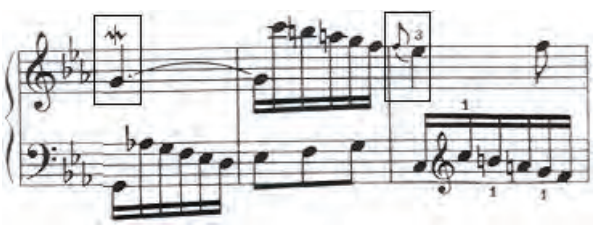
譜例 48



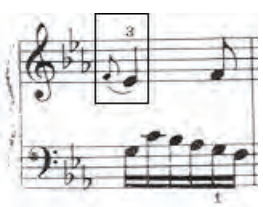
譜例 49



譜例 50



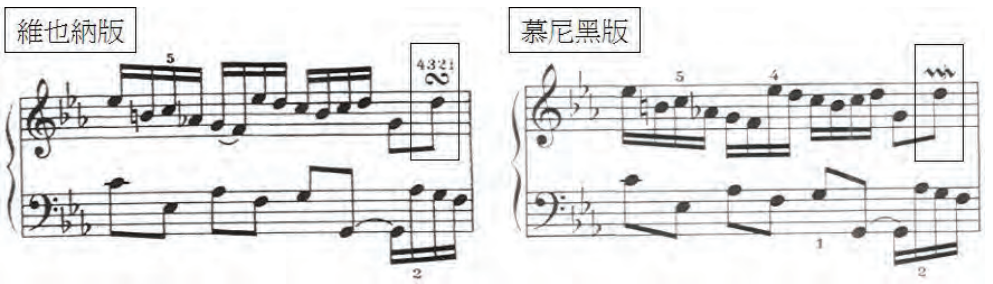
譜例 51



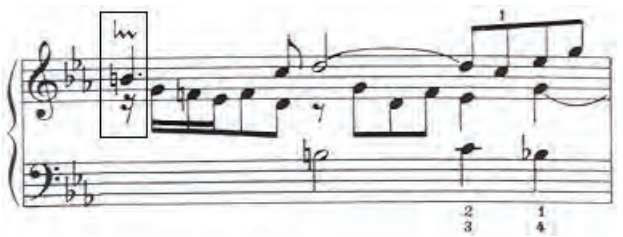
表十四　維也納版裝飾音與其它二原典版相異處

曲目	小節數	譜例	維也納版	其它二原典版
阿勒曼舞曲	m. 26	52	∾	∿
庫朗舞曲	m. 4, m. 6, m. 22	53	∿	∿

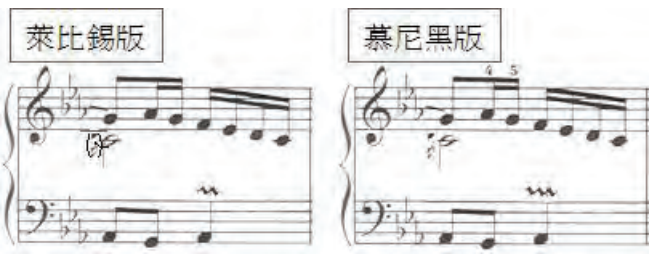
譜例52



譜例53



譜例54



版本選擇影響演奏者的詮釋，其中速度的快慢、裝飾音的使用及指法之運用直接牽涉到音樂呈現之風貌。選擇接近作曲家原稿之版本，是最能貼近原曲風格的途徑之一；若演奏者在需要協助的情況下，選擇名家編訂，內有指法與樂句指示之版本，亦是良好之輔助教材。

三、演奏詮釋

樂曲速度影響曲子之風格，也影響演奏者之詮釋。筆者將鋼琴演奏家：費滋曼（Vladimir Feltsman, 1952-）、顧爾德（Glen Gould, 1932-1982）、席夫（Andras Schiff, 1953-）、杜蕾克（Rosalyn Tureck, 1914-2003）與大鍵琴演奏家葳勒（Blandine Verlet, 19）所演奏之巴哈組曲第二號中所有樂曲之演奏時間與速度製成表十五。如此，有助於瞭解各演奏家在各曲中速度之差異。表中所示之拍子速度為一參考數字，因演奏者音樂性之表現與呼吸之速度與深度皆影響樂句之快慢。

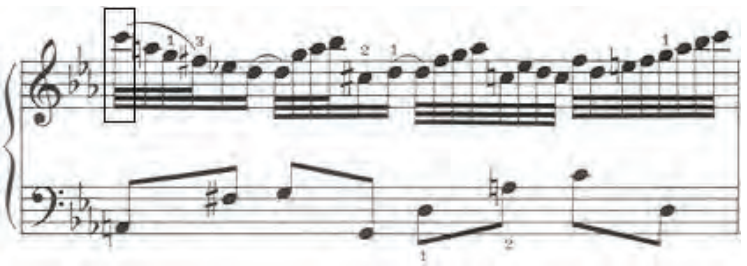
表十五 “五位演奏家在第二號組曲中各曲演奏時間（分’秒）與演奏速度比較表”

曲目＼演奏家		費滋曼	顧爾德	席夫	杜蕾克	葳勒
1. 交響曲	極緩的導奏	1’12 (♩=50)	0’50 (♩=69)	0’55 (♩=69)	1’20 (♩=46)	0’45 (♩=76)
	行版	1’55 (♩=52)	1’52 (♩=52)	2’08 (♩=48)	2’00 (♩=44)	1’46 (♩=52)
	賦格	1’42 (♩=126)	1’31 (♩=138)	1’35 (♩=126)	2’00 (♩=104)	1’44 (♩=112)
2. 阿勒曼舞曲		4’48 (♩=58)	3’14 (♩=63)	4’20 (♩=58)	5’36 (♩=52)	3’13 (♩=63)
3. 庫朗舞曲		1’40 (𝅗𝅥=69)	1’50 (𝅗𝅥=69)	2’05 (𝅗𝅥=69)	2’25 (𝅗𝅥=63)	2’34 (𝅗𝅥=63)
4. 薩勒邦舞曲		3’15 (♩=48)	2’35 (♩=44)	2’59 (♩=48)	4’48 (♩=30)	3’07 (♩=40)
5. 輪旋曲		1’28 (♩.=72)	1’36 (♩.=69)	1’40 (♩.=69)	1’27 (♩.=72)	1’31 (♩.=72)
6. 隨想曲		2’26 (♩=116)	1’46 (♩=116)	3’20 (♩=112)	3’30 (♩=112)	2’00 (♩=92)

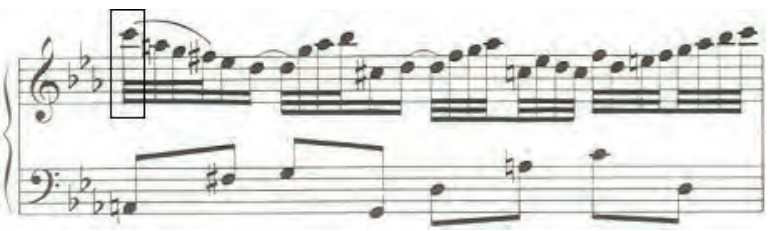
經由表十五顯示，交響曲、薩拉邦舞曲與隨想曲是差異較明顯之樂曲。交響曲中有二點須提出：（1）在緩慢的導奏樂段，聽眾會注意到附點音符之長度，隨著演奏家不同而改變。遵守譜上所標明之符號有其必要性，但巴洛克時期之記譜法是較隨性的，有時是屬於約定成俗的彈奏，因此，演奏者的品味影響樂曲之演奏效果。以上五位演奏家當中，費滋曼、席夫與葳勒三位，以三十二分音符取代十六分音符之彈奏，此種演奏方式即屬當時之約訂成俗的一種。現今，忠實的照譜彈奏亦是可行的，顧爾德與杜蕾克則屬此種彈奏方式。（2）繼導奏後的行板樂段，

在第二十一小節中之第一音，根據先前章節所提之三本原典版樂譜皆為“C”音；但五位演奏家之錄音，四位彈奏“降 B”音，席夫是唯一彈奏“C”音者。（**譜例** 55-57）薩拉邦舞曲之演奏速度，杜蕾克幾乎較其它演奏者慢三分之一；當音樂進行時，只被其優雅曲風吸引，不覺其速度之緩慢。在隨想曲中，演奏家反複與否，造成演奏時間之差異；例如：顧爾德全曲是沒採用反複演奏的；費滋曼則是第二樂段無反複；大鍵琴家葳勒之演奏與顧爾德相同，全曲採無樂段反複，其演奏速度是稍緩慢的，但聆聽時絲毫不減此曲明快之節奏感。

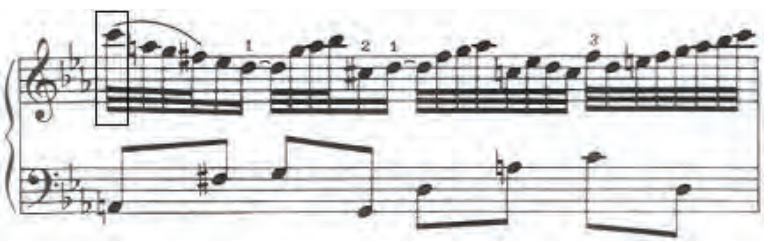
譜例 55　慕尼黑版



譜例 56　萊比錫版



譜例 57　維也納版



樂曲銓釋涉及演奏者本身個性、學習背景及自身人文素養。以此組曲為例，可以風格優雅、甜美如杜蕾克，清新、如歌似的如席夫，冷靜、簡潔如顧爾德，華麗法國風格如費滋曼，質樸、沉靜如葳勒，五位各有千秋，全憑聽者喜好加以選擇。

肆、結論

巴哈為鍵盤樂器所創作之三套鍵盤組曲，從最早期之英國組曲至最後之組曲，其創作過程長達十六年（1715-1731）。在古典組曲的傳統架構下經歷多項改變，這些改變除了以前奏曲為引導樂曲之英國組曲，至無引導樂曲之法國組曲，演變至組曲中有多種選擇之引導樂曲外，多是在組曲創作過程中所發生。“英國組曲”與“法國組曲”皆冠以“組曲”（Suites）之名，而“組曲”（Partitas）不但採相異之命名，且以作品第一號之姿態以“鍵盤練習曲　第一冊”之名出版；非舞曲之選擇增多；古典組曲中之固定順序被打破；固定舞曲之創作形式被顛覆；上述皆屬“組曲”中創新之處。“c 小調第二號組曲”包涵以上數點，故以此作品作為探討巴哈鍵盤組曲演變之代表，在此，巴哈不但發揮其複音音樂創作之技巧，亦展現傳統與創新兼容並蓄之貌。

參考文獻

中文書目

J. S. 巴哈（2000）。（林勝儀譯）。臺北：美樂出版社。（原著出版年：1993）

中文期刊雜誌

陳漢金（民 89 年 12 月）。巴洛克與巴赫之間的和諧與不和諧音。**表演藝術**，第 96 期，頁 20-24。

英文書目

Butt, John. (Ed.) (2003). *Bach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Boyd, Malcolm. 2000. *Bach*. New York: Oxford University Press.

Kennedy, Michael. (Ed)(1994). T*he Oxford Dictionary of Music* (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.

Kassel, Richard. (Ed) (1998). *Webster's New World Dictionary of Music*. Indianapolis: Wiley Publishing, Inc.

Randel, Don Michael (Ed.) (1999). *The Harvard Concise Dictionary Of Music And Musicians*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Restout, Denise. 1981. *Landowska On Music*. New York: Stein and Day.

Sadie, Standley. (Ed.) (1994). *The New Grove Dictionary of Music* (6th ed. Vol. IV). London: Macmillan Publishers Limited.。

樂譜

J. S. Bach: Partitas BWV 825-830. Jones, Richard Douglas. (Ed.) (2004). Kassel: Barenreiter Verlag.

J. S. Bach: Partitas BWV 825-830. Engler, Klaus. Picht-Axenfeld, Edith. (Ed.) (2004). Wien: Wiener Urtext Edition.

J. S. Bach: Partitas BWV 825-830. Steglich, Rudolf. (Ed.) (1979). Munchen : G. Henle Verlag.

有聲資料

Gould, Glen. Bach Partitas No.1,2,3. (2002). Sony Classical SK87768.

Feltsman, Vladimir. Bach: Partitas. (2005). Camerata Records CAM15042/3

Schiff, Andras. Bach: 6 Partitas BWV 825-830. (1985). London/Decca 2LH2411732.

Tureck, Rosalyn. Rosalyn Tureck Vol. 1- Bach. (2005). Doremi Records DHR7826.

Verlet, Blandine. Bach: Complete Partitas for Harpsichord. (1995). Philips Duo 2PH2442559

Contemplating Bach's Keyboard Suite's Composition Evolution from Partita No. 2 in c minor BWV 826

Yeou-Mei Chu

Abstract

Bach's Partita No. 2 in c minor BMV 826 was composed in 1727, and then in 1731, along with 5 other Partitas, published "Clavier-Übung Part I". His keyboard suite composition was created starting with "English Suites BWV 806-811", followed by "French Suites BWV 812-817" and "Partitas BWV 825-830", with the composing era between the years of 1715 to 1731, and spanning the three periods of Wiemar Years, Cöthen Years, and Leipiz Years. The three sets of music compositions, although intermixed with touches of Italian and French music forms, adheres largely to the German classical music suites, and ultimately represents Bach's German style expression. Throughout the music creation process, Bach excels in a methodology that adds changes yet follows tradition, and this is once again proven in his creation of dance suites. As an example, Bach's No. 2 suite applied Sinfonia as ushering music, the selection of Allemande's time signature, Sarabande's rhythm, along with selections of non-dance music pieces of Rondo and Caprice, yet with the absence of Gigue as conclusion, where the aforementioned methodology shows characteristics of a non-traditional suite form. Hence, through this Partita, we experience Bach's creativity based on traditional classical suite structures, along with bold applications of fugue and imitation, harmonizing innovative suite content and selections, and transitioning from early English Suites, which unifies into his own unique music representation.

Key words：Clavier-Übung Part I, Bach Partita No.2, Bach Partita in c minor

Part-time Lecturer, Department of Music, National Taiwan University of Arts.

迪士尼動畫中的丑角表演

朱靜美

摘　要

如何抓住觀眾的注意力一直是動畫界相當關注的議題，而最好的方式之一是仰賴有趣的角色性格。有動畫王國之稱的迪士尼，其每部（動畫）長片也幾乎都有丑角，甚至比主角更爲搶眼，讓人記憶深刻。有趣的丑角人物，除了能襯托出男女主角的端莊正經之外，也會讓故事更活潑吸引人。然而迪士尼並不滿足於搞笑的層次，進而在作品中注入藝術的感性，爲各類型的丑角設計特有的動作模式與肢體語彙。

本文目的是分析迪士尼在丑角表演與動作設計上慣常使用的手法和策略。筆者將從三個面向分別探討：包括（一）突顯丑角人物的動物性，以特定動物形象將人物小丑化；(二）讓丑角的意圖與行動適得其反或處處掛空，造成令人噴飯的肢體災難；(三）設計一些如追、趕、打鬥等精彩、高度美化的「拉其」(Lazzi，喜劇動作橋段和戲法)，讓丑角在其中能表演得更亮麗搶眼。

關鍵字：迪士尼動畫表演、丑角表演

朱靜美現爲國立臺灣大學戲劇學系副教授

緒 論

如何抓住觀眾的注意力一直是動畫界相當關注的議題，而最好的方式之一是仰賴有趣的角色性格。「只要觀眾投入角色與故事之中，任何事都可能發生。如果角色要顯得真實，他必須擁有一個討人愛的、有趣的性格……一旦建立起鮮明的性格，無窮的可能便隨之浮現。」（Thomas and Johnston 1981：19）二十世紀著名的劇評家詹姆士・亞傑特（James Agate）也說道：「有趣的事情發生在無趣的人身上，就變得無趣，而平凡無奇的事情發生在充滿喜感的角色身上也會染上喜劇色彩」（引自 Disher 1968：27）。在所有的迪士尼動畫的角色類型中，丑角表演既能夠抓住觀眾的注意力又能逗得他們開懷大笑，可說是迪士尼動作設計藝術的高度成就以及搶攻票房的一大武器。有趣的丑角人物，除了能襯托出男女主角的端莊正經之外，也會讓故事更活潑吸引人，這樣的設計「是一個古老的雜耍秀（vaudeville）技倆，把俊男美女和丑角擺在一起」（Thomas and Johnston 1981：375），馬上就能讓觀眾眼睛一亮。

由於動畫的製作成本極高，必須隨時抓住觀眾的注意力，迪士尼動畫常倚重詼諧逗趣的丑角擔此大任。然其並不滿足於搞笑的層次，進而在作品中注入藝術的感性，華特・迪士尼（迪士尼動畫公司創辦人）表示：「一開始卡通媒材只是個新鮮貨色，它從未真正開始，直到我們擁有的不只是技巧……直到我們發展出角色性格。我們必須超越使人發笑的層次。觀眾可能哄堂大笑，但這仍然不代表你做出了好作品，你必須讓這東西具有藝術的感性」（Thomas and Johnston 1981：29）。本著這樣的藝術熱忱，迪士尼團隊努力地為各類型的丑角設計特有的動作模式與肢體語彙。迪士尼資深動畫師指出：「打從一開始這些角色對華特而言就都是真實的，我們的課題是讓他們盡可能地有趣。他知道豐富鮮活的角色建構是這個個故事成功的關鍵……華特當時對這些角色相當投入，他述說並演出那些角色，如同他真的看得見他們一般，華特熱情的表演著往往忘了我們的存在」（393）。然而自然真實的表現對動畫角色而言是不夠的，「藉著寫實的角色傳達強烈的張力、情感或表情是不可能的，越是真實，表演的彈性就越少」（375），要抓住觀眾的心、穩住每一季的票房，動畫人物必須更有個人特色和感人的力量，而丑角就具有這樣神奇的魔力。「如果一個動畫師筆下的角色終於看起來寫實自然，華特一定會說：『去看看喜劇演員和小丑！他們有所有的笑點和有趣的節奏，寶藏就在裡頭。我們以找出具娛樂性的呈現為目的，不是一板一眼地把事件演出來，你知道的，我們並不是在複製寫實的人物！』」（37）華特指出：「『諷刺漫畫』和『誇張』是工作時刺激動畫師最有效的兩個字」（37） 由此可知，在動畫的特殊需求之下，丑角扮演著舉足輕重的地位。

一、三大類型丑角的動作設計技巧

在迪士尼動畫的演進中，丑角產生豐富多元的類型變化，每部迪士尼長片幾乎都有著名的丑角角色，甚至比主角更為搶眼，讓人記憶深刻。這些丑角表現共同的特色是：以獨特的角色性格塑造，誇張的行為模式來表現戲劇行動，呈現出角色的可笑可鄙之處，在情節中扮演被愚弄、遭遇災難而引人發笑，有些角色則是誇張扮演反面勢力，強調勾勒與正派主角相對立的邪惡慾望。迪士尼動畫常出現的丑角主要分為三大類型：笨拙型丑角、惡

棍型丑角、以及智慧型丑角。然而每一類型的丑角因性格不同，在角色表演與動作方面各有其獨特的肢體語言，以下將就這三大類型的丑角進行探討。

根據牛津辭典的詮釋，「丑角」這個字的意思是 clot 或是 clod，本義是「笨拙的傢伙」（引自 Disher 1968：34），然而丑角隨著時間逐漸演化，發展出各種不同的風貌，依據莫理斯・迪雪（Maurice Disher）的觀察：「丑角，一開始是以笨蛋形象出現，之後加上小奸小惡，接著加入鬥毆打鬧，最後昇華為感性的象徵。變化層出不窮而本質卻是不變的。在服裝和儀式之下，他的一言一行仍然脫不了與呆蠢笨拙的關係」（34）。迪士尼在設計丑角（尤其是笨丑）的第一個明顯的技巧是正如著名的喜鬧劇理論家亨利・柏格森（Henri Bergson）所言：「行動與意圖常常適得其反或處處掛空」（柏格森 民 81：6）。在傳統小丑角色的塑造中，丑角表演的典型形象即是智能不足或性格缺陷常常因此出現「不自主性的動作」，如柏格森所舉出的：「有一個人在街上奔跑的時候摔了個大跟頭跌的四腳朝天，行人噴紛紛忍不住爆笑出來……他們發笑的原因是來自於那人的摔倒是非他本意，不自主的，來自於他的笨拙。照理說他應該要減慢速度或是繞過障礙物，而這位仁兄卻缺乏應變能力，由於心不在焉加上肢體的難以控制，造成一種肢體的僵直以及用動上的慣性衝勁，他的肌肉仍然持續地進行同樣的動作，完全不顧眼前的情況」（柏格森 民 81：6）。

柏格森的理論用來解釋迪士尼丑角的行為相當貼切，例如明知危險卻無法反應、因為疏忽一頭撞上石頭或跌落山谷、恐懼慌亂時上下半身卻分開行動以致無法逃跑、被自己的鬍子絆倒、甚至自己的四肢打結等愚笨狀況。舉例而言，《白雪公主》片中的小矮人糊塗蛋杜比（Dopey），「糊塗蛋的軀幹要長些而四肢要短些，並且感覺上他似乎總是穿著別人不要的過大舊衣……他展現出過多的肢體分割性……」（Thomas and Johnston 1981：394）。杜比可說是笨狗的形象：奔前跑後、興沖沖不顧後果，軀幹長四肢短的形象設計讓他趴著比站著順眼，並且時常聞東聞西、耳朵更是會四面八方轉動，活脫脫是一隻可愛的短腿狗。而笨拙的表現譬如，眾矮人都看見白雪公主煮好晚飯，因而擠向欄杆，當眾人一哄而散要下樓時，糊塗蛋卻被卡在欄杆裡動彈不得；在準備幫老頑固洗澡時候，糊塗蛋找肥皂，因為肥皂太滑，太想抓住肥皂，卻一不小心將肥皂吞進肚子裡，他卻不自知的繼續找肥皂。這些因為愚笨，以致於無法反應，因為頭腦簡單以致於意圖處處落空的表演，即是典型的笨拙型丑角。

同樣地，《高菲狗》（*Goofy*）中的笨丑主角高菲也和杜比一樣由於頭腦反應笨拙的緣故，常常不由自主的進行原來的行動，無法及時反應，因此造成意圖和行動適得其反或處處掛空，惹人發噱。例如在滑水片段中，高菲狗一心想嘗試乘風破浪的快感，對於海浪的走向一無所知，數度跌得莫名奇妙不說，最後衝浪板被插在自己背後，還渾然無所覺的認真找尋衝浪板，愣頭愣腦的樣子讓岸上的同伴們笑得倒地不支。《變身國王》（*The Emperor's New Groove*）中的笨僕人高剛（Kronck）也屬於這類的笨丑，愛吃甜食的他看到國王庫斯德手中的餅乾，伸長了脖子想吃，在另一片段中，高剛餅乾沒吃著，整個人倒是砰的一聲摔到臺階底下去了。終於下定決心要向伊斯瑪報仇，豪情壯志地想要砍斷繩索讓弔燈砸死伊斯瑪的時候，計謀未成，自己反而掉入了伊斯瑪預設的陷阱。一如柏格森所說的：「假設有一個人，他身邊的東西給一個惡作劇的人弄得一塌糊塗。他把鋼筆插進墨水瓶，抽出來時卻滿筆尖都是污泥。他以為是坐上一把結實的椅子，結果卻仰倒在地板上……他的行動和他

的意圖適得其反，或者是處處掛空」（66）。這些笨拙型的丑角由於一些與生俱來無法擺脫的笨拙特質，導致想做的事情總是無法完成，並且在不知不覺的情況下為自己引來災難，製造令人捧腹的笑點。

丑角表演也時常利用可笑難堪的情境，並且在誇張的情境中降低丑角的尊嚴，使人發笑。將人生中最尷尬丟臉的時刻暴露在大家面前本是一件值得同情的事，然而丑角的特殊身分讓我們得以輕鬆看待，放下道德的包袱享受純粹的娛樂，在動畫中更是如此，觀眾不必擔心角色受傷受挫，其實摔成碎片或被輾成薄薄的紙片人，下一秒又是生龍活虎一條好漢，迪士尼的動畫擅用這一點，將笨丑表演放在高度幻想性的誇張荒謬情境，營造出滑稽突梯的絕佳笑果。讓笨丑常發生身體上的災難，例如扭打、被傢俱絆倒、兩人相撞而眼冒金星、遭人丟擲、踢打，造成悽慘的境遇。

《笨狗德菲》（*Droopy*）中大野狼進攻三隻小德菲狗，自己反而淪落到被惡整的地步。我們也可以看到身體災難的創作範例，大野狼先是被自己的炸彈炸到、回彈回來又被鍋子打扁、想用吸塵器把三隻小狗吸出房子變成自己的囊中物，沒想到小狗早就機伶地跑了，只吸到電視機，反而把自己的袋子給炸破了。期間大野狼的身體不斷扭曲變形，有各式各樣身體災難發生在他身上。有趣的是，這隻笨丑大野狼在遭受可憐的身體攻擊後，反倒吹著口哨，像痞子一樣假裝若無其事，非常逗趣。

同樣的，在《大腳禿鷹》（*What's Buzzin' Buzzard?*）裡一隻笨貓要把布鼓鳥除掉的片段中，這隻貓真是多災多難，先是被布鼓鳥從眼中穿過大腦、張開利牙大口卻咬到很重的啞鈴而掉進地板下、踩高蹺卻被火燒成灰、被槍打過腦袋和手指、用槌子卻蹺到自己的手變成像紙張一樣薄、最後還吃到炸彈爆炸。從這些災難的的設計中，我們可以看到動畫師極具想像力的去創造身體各種器官可以發生的災難，而這些身體災難是丑角的笑料來源之一。

除了呆頭呆腦的丑角之外，迪士尼動畫尚運用「惡棍型小丑」（villain clown）來創造出迷人的反派角色。「惡棍通常是迪士尼電影中最有趣的角色，因為他們是所有事件的始作俑者。他們是那個出鬼點子的人」，並且，如卓別林所說，「他們的角色遠比主角要來的多彩多姿。他們是精力旺盛的、令人生畏的、狡詐陰險的、亦邪亦丑的，無可避免的，這些異於常人的性格造就了他們豐富的人格特質」（O'Brien 1990：117）。然不同於上述的笨拙型小丑，惡棍型小丑的笑點並不來自於笨手笨腳的傻把戲或肢體災難，而來自於角色性格的偏執與怪癖。這類丑角是一個「慾望過度伸展」（overreacher）之人（Huston 1969：3），對權力和能力有無法滿足的慾望，並會毫不猶豫的以各種手段僭越他人以達到自己的目標，這個英雄只遵循自己的法則；他就是個法律制訂者，並鄙視所有道德傳統的限制。迪士尼的惡棍型小丑在許多方面都體現了這種獨特個人的典型。有時候這些誇張性角色會透過丑化的動作來強化其內心的張力，並非將角色醜化，但反而透過一些動作，讓角色動作更加美化，甚至讓每個動作變成像是符號一般。有時這些丑角會讓肢體動作呈現相當可笑的程度，來突顯其角色本身內心歪曲的價值觀，強調其很怪、乖張的部份、不可理喻的那一面，或者是被單一的慾望所左右，不管是貪錢、守財、好色、貪吃、好吹噓、好勇鬥狠等這些在丑角當中常出現的特質，扭曲成的病態的熱情（朱　民 88：161），這些角色受到某種欲望的影響，將慾望過度延伸。

迪士尼動畫影片中，丑角往往透過模擬某種特定動物的象徵性特質，來營造獨特的角

色魅力，將角色以「動物化」的形象，能適切且有效果的勾勒出角色的獨特形象，其動作表演經揉合動物意象的塑造後，顯得更為鮮明、立體且獨特。賽門‧克奇利（Simon Critichley）在他親著的《論幽默》（*On Humour*）一書中就提及：「我們可以說，**讓我們發笑的就是當人類降格到動物的層次，或是動物升級到人類的層次**」（29）。柏格森也呼應克奇利的看法：「我們可能笑一個動物，但那是因為在這個動物身上，我們看到一種人的態度或表情……許多哲學家給人下了這樣一個定義，說人是『能笑的動物』。其實動物或無生命的物體引人發笑，那也是因為這個動物或者這個物體有與人相似的地方」（2-3）。

正因如此，迪士尼使用的惡棍丑角型塑技巧是「在形象塑造上時常套用動物的姿態與行為模式，強調其動物性以及澎湃的原始慾望，如貪婪、凶暴、殘酷嗜血等等」（朱 民 88：166）。《風中奇緣》（*Pocahontas*）一片中的總督即是典型的惡棍型丑角，對黃金的慾望有極為異於常人的狂熱，角色性格強調其偏好殘酷陰冷，在角色的塑造上迪士尼遂套用了「驕傲大公雞」的意象，將總督的姿態與動作驕傲、不可一世，能量大量集中在胸部及上臂，彷彿一隻抖擻著雞冠炫耀一身油亮羽毛的大公雞，表現如卓別林演出的《大獨裁者》（*The Great Dictactor*）般自恃甚高、不可一世的梟雄氣概。

針對《變身國王》裡的狡猾的大巫司伊斯瑪，迪士尼運用了「山貓」意象作為角色塑造的骨幹：一方面像狡猾枯瘦的山貓，動作機巧快速，不顯老態。在追殺國王庫斯德的途中，因為心急如焚等得不耐煩，情急之下竟然一把攫起人高馬大的高剛拔腿狂奔，如非洲馬拉松「山貓選手」；另一方面又具有年華老去的富麗秀女郎 特質，時時不忘照鏡子擺姿勢，沈湎過去美好時光，活像個超級自戀的老巫婆。然而，在宮內頤指氣使、威風八面的她，出了宮牆可就虎落平陽啥也不是，在森林裡被大黃蜂追逐，叮得滿頭包，逃跑的時候又踩入了泥濘的溼地，華美的高跟鞋深陷其中動彈不得，好不容易掙扎著爬起來想要把絲巾撥好，瀟灑地一甩，沾滿的泥漿的絲巾卻紮紮實實地打了她一巴掌還裹上了一臉泥，種種災難與糗態讓她成為可憐可鄙的小丑。

《大力士》（*Hercules*）中的宙斯（Zeus）之弟、掌管冥府的黑帝斯（Hedes），其形象採取的是「禿鷹」的動物意象，光禿的頭顱、暗黑的長袍，與禿鷹光頭黑羽的外型一致，並且管理的是死氣沉沉的陰曹地府，與亡靈腐屍為伴，恰如禿鷹的習性。面惡心醜的他虎視眈眈地覬覦著宙斯在奧林匹斯山上的大位。然而這麼一個心機深沉的人物，只要出現意外的打擊，他就會變得失去節制的壞脾氣小丑。例如，被他那兩個笨僕人搞得功敗垂成時，他氣得怒火沖天，頭髮燒焦，並歇斯底里地對兩位手下予以暴力虐待。妙的是，他發完脾氣後卻又迅速回復冷靜的面貌，甚至還對屬下客氣溫柔起來。這種大喊大叫狂呼亂嚎的「爆炸」狀態，但又迅速回復到正常狀態，甚至是過份禮貌溫柔，往往會把人物可鄙可笑的嘴臉更推進到可悲可憐的境地。迪士尼讓這種惡棍型的丑角動作時而正常，時而處於一種幻想性質的非常態，常在這兩者之間遊走（朱 民 88：161），就好像是：一下子偽裝成大善人，一下子又露出冷漠無情的壞痞子本性，例如假裝像愛護小動物的希特勒在對兵隊作一場訓話：「……你們要愛護小動物，就連蚊子也不可以打……」，但說到一半卻又喝斥：「把後面那群猶太人給我送進瓦斯間!」剛剛槍斃了一個人，卻又立刻充滿愛憐地蹲下撫摸一隻小狗狗。

迪士尼的第三種丑角類型是智慧型（僕人）丑角，此類丑角其實淵源已久，早在義大

利藝術喜劇與西方喜鬧劇傳統中即有這樣的聰明丑角，如名劇《慳吝者》（*The Miser*）裡中聰明的僕人一會兒喬裝成醫生一會兒又改扮成牧師或老學究，使出種種把戲為了幫助主人與女主角幽會。而這樣讓人求之不得的聰明僕人之所以成為丑角，乃是因為他也有著自己的弱點，譬如耍小聰明因過度自信而不小心出槌、或是太出風頭而招致災難等等，稍一不慎就可能引來一陣海扁。舉例而言，《阿拉丁》裡的神燈精靈、《獅子王》（*Lion King*）裡的獴貓丁滿、《花木蘭》（*Mulan*）裡的木須龍，都是智慧型丑角的代表。雖都屬丑角的角色，但這類型的丑角與典型笨拙型丑角不同，帶有義大利藝術喜劇的「男僕」（Zanni）[2] 的角色特質，形象往往短小而敏捷，聰明機伶。《花木蘭》（*Mulan*）裡的木須龍即是這樣的角色，身材短小到可以說是迷你的木須龍人小志氣高，一心想要幫助木蘭爭一口氣，也讓自己能夠出頭天。在木蘭受訓的過程中木須龍總是穿梭在人群之間幫氣喘吁吁她的掩飾失誤，在緊要關頭也充分發揮機智讓故事能夠有完美的結局。

相較於笨拙型的丑角動作僵硬，迪士尼動畫的智慧型丑角步態總是處於行走、舞、奔逃、跳躍的交匯點上，特點十分鮮明，這樣的步態顯示出他們的反應快速、敏捷、個性輕快（朱　民 88：164 頁）。舉例而言，獴貓丁滿在《獅子王 III》（*Lion King III*）的一段獨白表演中，他被指派負責守護獴貓的地下巢穴，他一下認真眺望防衛，一下又落入幻想，後面的土狼虎視眈眈，他卻毫不自知。做白日夢的他一會兒中國功夫的猴拳，蛇拳，一下子又跳芭蕾空中花式旋轉，甚至化身體操選手，叫人開懷大笑，也惹人愛憐。

智慧型的丑角也常常與笨拙型丑角搭配，形成一種新的雙人小丑的組合，一如勞萊與哈臺一般，一個在狀況外，笨到違背常理的地步；另一個則較機智，有小聰明，喜歡損伙伴。形象上也常常是一胖一瘦，動作一快一慢。當他們一起遭遇困難或危急時刻的時候，依角色特質出現的兩種反應，常常又需要互相幫助、卻也相互拖累，創造排列組合般多層次的丑角趣味。丁滿屬於智慧型的僕人，雖然愛吹牛做白日夢，膽小如鼠，但眼色快、手腳快，靈活、聰明，而山豬則屬於笨拙型，透過肢體的展現會發生許多有趣的事，如不放臭屁，被獅子追趕快被吃掉時，卻發生肥大的身體被樹根卡住的事，造成相當有趣的喜劇效果，另外反應很慢卻也相當的忠誠。

《風中奇緣》中的浣熊與蜂鳥也是一例，浣熊雖然體型渾圓，動作靈活度卻一點也不輸嬌小的蜂鳥。好吃成性的牠總是神出鬼沒，有食物的地方就有牠的蹤影，想分一杯羹？門都沒有！為了飽口腹之欲牠不擇手段，不計敵我，而且總是一掃而空，連渣滓碎屑也吃乾抹淨一丁不剩。而忠心耿耿卻腦子不夠靈光的蜂鳥，雖然身型小巧又有著一對翅膀，卻總是傻愣愣的一股腦兒往前衝，結果在跟著浣熊跳水的時候尖嘴因衝力太大釘死在獨木舟上，還隨著舟體翻正被拖到水底，咕嚕嚕地喝了一肚子水。古靈精怪的胖浣熊與有忠心沒腦袋的小蜂鳥型成另一種有趣的對應。

二、重複性的動作和機械化的行為

除了上述的各種類型小丑，迪士尼還沿用了一些特殊的技法增加丑角表演的豐富性。首先，「若一對丑角同時間做出一模一樣的或是一直重複做某種動作，都會引人發笑。丑角演員顯然早就知道這種絕活了。巴斯加在《沉思錄》的某一段中說：兩副相似的面容，其中任何一副不能單獨引人發笑，放在一起時便由於其相似而激起笑聲」（引自柏格森　民 88：

82）。柏格森也認為：在同一時刻採取同樣的姿態，做出同樣的手勢，那觀眾就笑得越發厲害了。一致動作的執拗性使得身體的靈活柔和也在我們眼前凝固起來，使得一切都僵化成為機械。這就是這種多少有點淺薄的遊藝節目的訣竅（21）。這樣的技法乃是源於「義大利藝術喜劇」（commedia dell'arte）[3]的喜劇性橋段，義大利藝術喜劇中的「重複拉其」（lazzi of repetition）：就是玩弄重複動作與同步行為的戲法。有名的例子如：哈樂坤（Harlequine，著名的丑角）舉起手正要打奧塔夫，忽然奧塔夫轉過身來看著他，哈樂坤立刻放下手裝坐在忙著別的事，這樣的企圖與轉移焦點以創意的編排重複數次。或是典型戀愛劇情中，潘大龍看到女兒與情郎在牆角擁抱，氣沖沖地踩著階梯衝下來，下樓之後卻只見一個傻愣愣的僕人，摸摸頭上樓之後，又看到那對該死的戀人，衝下來卻又什麼也沒有，如此重複許多變直到他相信自己瘋了為止（Steele 1993：157）。

特屬於義大利藝術喜劇中的「重複性的設計」（repetition devices）對迪士尼丑角的貢獻極大：例如在《大腳禿鷹》（*What's Buzzin' Buzzard?*）動畫片裡，兩隻禿鷹餓得受不了，甚至餓到打起對方的主意來了。這時恰巧出現了一隻兔子，兩隻禿鷹注意到了，馬上前去獵補。這段範例中，我們可以看到馬戲團小丑的表演元素，兩隻禿鷹並不是各有性格，他們幾乎是一體的，並且作相同的動作、有相同的表演方式、採取相同的反應，甚至後來，變成互相獵殺。這是源於馬戲團小丑的表演技巧，當兩個人做相同的動作時，就可以傳達特殊的喜感（尤其是兩個人一起愚蠢），就像是音樂精準的對比一樣。

唐老鴨《小兵訓練》中，唐老鴨帶著三名小兵做防衛與控砲的野營訓練，入夜的營地裡，小兵們以規律的重複動作打著呼，醒來之後已嚴整的節奏迅速入列排好，依口令整齊的立正，舉起腳在半空中繞三圈再併腿立定，隨著立定的動作三隻小鴨的大軍帽不約而同地滑了下來遮住了他們小小的臉，他們又以同步的整齊節奏同時伸出雙手，不約而同地把帽子扶正。雖然都只是短短的橋段卻成功地為軍旅生活嚴肅的背景增添了輕鬆的氣氛。

《笨狗德飛》中鬥牛的段落，在瀟灑的大野狼耍帥的段落，展現了與牛共舞的精湛技藝，大野狼與猛牛原本該是你死我活的敵對關係，卻莫名地以整齊劃一的步伐共舞起來，，一會兒芭蕾，一會兒華爾滋、探戈，甚至後來鬥牛士立在原地不動，只將手臂伸長有節奏地向外延展，而牛隻就像被迷了魂似的依著節奏同步移動，將原本殺氣騰騰的鬥牛場變成了一個妙趣橫生的舞池，機械式的重複動作不斷地引人發笑。

另外，我們在《雙熊流浪記》（*Dog Catcher Story*）一片中，捕狗隊的大熊與小熊奉命獵捕流浪犬，有一隻小狗嚇得躲到茶壺蓋底下，但發現自己行蹤敗露的時候，馬上變得兇猛萬分。小狗與捕狗隊的大熊的體積相差甚遠，但氣勢卻比大熊凶猛百倍。因此荒謬的是，當大熊一被小狗歇斯的里地狂吠，它馬上嚇得跳到比它的小好幾倍的「小熊」同伴的懷裡「避難」，這隻大熊的荒謬恐懼動作因不斷地重複了好幾次而顯得喜感十足。

再者，迪士尼為丑角尋找動作設計的技巧時，還經常將丑角機械化。柏格森認為喜劇性是某種機械的東西鑲嵌在活的生命之上，使喜劇人物被剝奪了人或動物的特徵：他被降格為工業產物，做著機械性的動作，使人物的動作不再自然流暢，四肢彷彿化為機器零件一般，以死板的節奏做著固定的幾個動作，製造出相當滑稽的效果（柏格森 民 81：80）。如果在我們面前的是一個「自動運行的機械裝置，這不再是活生生的生命體，機械佔據了活體的軀殼，呈現出不協調的重複性僵硬運動，這就是滑稽」（20）。

丑角的動作笑料來自於「形體要僵直，猶如被綑綁或被攪和在某種無形的事物上，與捆縛的事物進行搏鬥…在四肢的行動中，要有被牽制與返牽制的彈性與張力趕，猶如懸絲木偶一般，必要的時候，還要有一種脫臼的樣子，讓四肢或脖頸與軀幹有分離的趨勢」（朱民 88：163），甚至四肢如懸絲木偶繩子打結一般糾纏成一團動彈不得。例如，在《大腳禿鷹》一片中，黑貓被布穀鳥鐘滴答聲弄得恐懼至心神崩潰的地步。動畫師將牠的耳朵變成警鈴叮呤叮呤地響個不停，一如啟動了機械警戒裝置一般；肚皮則借用彈簧的意象，東西放上去就自動彈開；眼睛腫脹成鐵盤般大又鏘的一聲碎成片片，將有血有肉的身體降格為易損工業產物；最後的高潮，這隻貓的肢體斷裂成一截一截四散掉落，再自己慌張地重新將斷肢拼裝回來，有生命的肉體被視為機械零件，可以任意拆解拼裝，儼然是一隻機械病貓的形象。《雙熊流浪記》裡，抓逃學學生的狗校警一出場，就要表現出偵探丑角的潛行模樣，在路過樹與樹中間的時候，牠的身體竟然可以分為不同的部分，甚至是帽子先走、頭跟在後面、然後是身體、尾巴，這一小段片段，就發揮了出色的想像力，不但表達了偷偷摸摸的感覺，還把身體各器官拆解成「隊伍」，帶給觀眾驚喜，把一小段潛行片段，營造得非常有趣。

三、丑角的黃金作秀橋段：「拉其」（Lazzi）的設計與發明

前面的章節著重在丑角的類型，除了賦予他們經過設計的特性與動作，如何為這些角色量身打造最能突顯其個性與怪癖的動作橋段就成為動畫能否精彩的重大關鍵。當好萊塢動畫公司創造了有趣的丑角，如何進一步讓角色擁有迷人的黃金個人獨秀，使觀眾更為角色著迷？夢工廠（Dream Works）2005 年出品的《馬達加斯加》（*Madagascar*）製作團隊在一篇訪談中已然對上述問題提出解答：「引人入勝的精華一半以上來自角色設計……角色必須有很多大動作，每一個姿態都得帶著個人的性格色彩……」（Robertson 2005：2）。該片中最討人喜歡的長頸鹿，即是最富丑角色彩的角色之一。當他被誤打誤撞地關進貨櫃裡運往非洲的途中，一覺醒來，先是擺出非常慵懶的姿勢，以為自己安逸地在進行精密醫學檢查。但當他發現自己是被關進貨櫃中將被運送到非洲去時，情緒馬上一百八十度大逆轉，全身上下變成一個鐵絲玩具一樣，在長方形的貨櫃裡左凹右扭，脖子一下變成鋸尺狀，一下又不由自主的疲軟，像是緊張的時候測得的奇異心電圖曲線。藉由設計出一連串出非常精彩的角色動作，夢工廠成功地把長頸鹿有著幽閉空間恐懼症、傻呼呼、窮緊張的角色個性突顯出來。

然而設計逗人發笑的丑角對他們而言還不夠，《馬達加斯加》的製作團隊進一步指出：「我們並不指望這樣的困境能夠完全解放，但我們努力使動畫成為角色，這樣的動畫風格開啟了通往鬧劇的門。比方說，當困在貨櫃裡的動物明星們要擱淺在沙灘上，我們自問：『**怎樣才能讓那隻神經質的長頸鹿用最古怪、最好笑的方式掉出貨櫃？**』」（Robertson 2005：3）被送到遙遠非洲海灘的長頸鹿，要如何透過一連串的表演，發揮其角色特色，從櫃子裡逃脫，正是一個「拉其」（lazzi）橋段的設計。當獅子在海灘上尋找其他同伴，長頸鹿還被困在櫃子裡，只有四隻腳伸出貨櫃，像是「長了腳的貨櫃」。獅子幫忙將貨櫃推倒，從破洞裡拉出長頸鹿的長脖子，而牠的身體卻死死地卡在其中動彈不得。後來獅子想要一股作氣像踢足球入球門般想要把長頸鹿撞出貨櫃，但只撞得長頸鹿唉唉大叫。此時河馬趕到，以女

超人之姿撞破貨櫃直至支離破碎，但此舉把長頸鹿嚇得四腳朝天，暈厥過去，像被冰凍千年般地僵直。這一連串的鬧劇動作，由長頸鹿的神經質，膽小的性格怪癖出發，以一連串的災難動作意象，呈現出完整且專屬於丑角的角色橋段。

長頸鹿被困在箱子裡的表演以及如何掉出箱子的過程，是「拉其」（Lazzi）橋段的範例。然而，這並非《馬達加斯加》製作時所獨有的觀念，拉其橋段的設計作為喜鬧劇表演的重要傳統，最遠可追溯至十六至十八世紀的「義大利藝術喜劇」，幾百年來在西方喜鬧劇發展史中源遠流長，二十世紀進入影片時代後，以卓別林為代表人物的喜劇默片，拉其橋段的設計觀念，仍舊繼續發光發熱，進而影響到動畫表演。

細究拉其的源頭——義大利藝術喜劇，是一種十六至十八世紀風行於歐洲的即興喜劇表演。根據戲劇學者的研究，拉其「從圖斯坎語〔Tuscan〕的 Lacci 而來，意思是綁縛，因為他們的表演用意在於將各個表演片段串聯起來」（Rudlin 1994：57, Wadsworth 1977：104）。到了十七世紀末學者們將這個辭彙定義為「舞臺戲法」（stage trick）或是「喜劇舞臺動作」（comic stage business），十九世紀至今，拉其演變為喜劇慣用手法（comic routines）的通稱，泛指所有具喜劇效果且可以一再重複搬演，保證讓觀眾笑翻的喜劇橋段（Gordon 1983：3-4）。

義大利藝術喜劇通常僅有故事大綱，演員一邊演一邊即興創作其臺詞，並隨其進展而創造其情節，因為沒有既定確切的文本，因此義大利藝術喜劇的精華在於演員（Lust 2000：39），劇本通常只是極簡的劇情大綱，如何吸引觀眾幾乎全仰賴演員的高超技藝與靈活機巧。雖然沒有文本做為表演依歸而採即興表演的方式，但不是因此演員就可以舞臺上為所欲為，其背後形成一套有一套高度技巧化的即興模式，使得演員在舞臺上可以依循這套模式展開即興。由於這個劇種本身就以演員的肢體表演為主軸，為了增加劇情的可看性，演員發展出多套標準的拉其技法，是演員本身必備的絕活（Nicoll 1986：144）。

簡單的拉其諸如「昏倒拉其、睡覺拉其、學狗狗拉其、色瞇瞇拉其、布袋拉其等等」（Wadsworth 1977：104）。更複雜的拉其則常以肢體默劇（mime）形式表現之。例如尤金・史提爾（Eugene Steele）記錄了十七世紀著名的一段尋死覓活拉其：哈勒坤（屬於 zanni 型的丑角）不斷地宣稱自己活不下去非死不可，他獨自在臺上與自己想像出來的某位先生展開辯論。在論辯的過程中哈勒坤一人分飾兩角，頭撇左用一種聲音語調，撇右換另外一種，自己跟自己打擂臺（161）。

值得注意的是，如上述複雜的拉其橋段並非傳統的啞劇或純粹模仿日常生活的狹義默劇：它是一種經過仔細設計、鋪排、高度美化、接近程式化的肢體演繹，情緒較傳統的默劇更形誇張飽滿。如果在典型的追趕橋段裡，這時拉其演員的表演重心並不在模擬追趕的寫實樣態，而是側重如何發明一連串追趕過程中的逗趣動作，如被追者跑到一半，突然兩腳如高速旋轉的電風扇般的奔逃，頃刻間又急轉成如羽毛飄揚的慢動作；或是逃跑瞬間逆轉為奇慢無比的太空式慢跑；或是逆向操作，兩人突然忘了追趕，大跳起探戈等等滑稽突梯的動作組合。

拉其這種特技或把戲就如同相聲演員的抖包袱，雖然在舞臺上出現的時機未必和劇情有直接的關係，只要特技能結合演員的舞臺動作，觀眾就會被逗樂，甚至有些演員專門會在觀眾注意力分散時，就開始耍特技以贏得觀眾的掌聲，屢試不爽。發展到後期，有時甚至為了迎合觀眾口味，「把戲」變「正戲」，反而成為即興喜劇中最受觀眾喜愛的部分。誠

如康士坦特・米克（Constant Mic）曾記錄一位觀眾在看過偉大的義大利藝術喜劇演員在一場個人獨腳戲的拉其絕活：「在一段長達十五分鐘的拉其橋段裡，傑洛第〔極富盛名的義大利藝術喜劇演員〕所飾演的史加拉木須一言不發，全憑絕妙的拉其默劇表演就讓觀眾笑破肚皮，欲罷不能」（引自 Lust 2000：40）。

義大利藝術喜劇原文是「由藝術家等級的專業人士所演出的喜劇」（Rudlin 1994：14），源於此劇種的拉其其藝術性與應用優勢使得義大利藝術喜劇漸漸沒落之後，仍得在其他劇種中保存下來。進入二十世紀，在電影史的開端無聲默片時代，許多喜劇演員都得力於新的戲劇媒體的發明，而將傳統的喜劇表演技巧帶入電影中，拉其也就順勢地被廣泛運用於默片表演。誠如 Annette Lust 所言：「我們時常遺忘了默劇在丑角表演中的角色。雖然丑角的默劇表演含有較多的打鬧秀與鬧劇姿態，它仍然是肢體劇場的一種……特別是義大利藝術喜劇的影響，讓默劇為角色表演服務。二十世紀早期的卓別林 與巴斯特・基頓 所呈現的喜劇效果許多都源於默劇丑角表演」（Lust 2000：5）。

卓別林在《大獨裁者》默片中的一段獨裁者興格爾拋舞地球儀的片段，忝為默劇拉其設計的經典範例。在此段長約五分鐘的場景中，大獨裁者興格爾獨自在辦公室中，拿起象徵他想統治全世界野心的地球儀造型的氣球，與之共舞。卓別林說：「獨裁者是可笑的，我的計畫是讓觀眾來恥笑他們」（引自朱 民 88：160）。是故，吾人發現興格爾的拉其從「把玩」的動作出發，他玩弄全世界（地球）像是耍雜技一般：一下輕拍上天、再轉身用腳輕勾、又放在手中旋轉、緊接著故做俏皮趴在桌上用屁股頂著地球，全段如同馬戲小丑展現「操控」地球儀氣球的戲碼，表情和姿勢都流露誇張的自戀和滑稽可笑。待舞蹈終了，興格爾雙手掌握著地球儀氣球，氣球卻「碰」的一聲破掉了！美夢破碎的興格爾隨即情緒崩潰，轉身掩面痛哭。卓別林選用氣球作為夢想的隱喻——脆弱、虛幻、且充滿爆炸的危險，而他使用小丑表演的雜耍動作，不僅凸顯角色的怪癖與可笑，也同時展現動作設計的高度藝術性。

有關拉其在默片中的應用，正如大衛・勒馬仕特（David LeMaster）在論文中所描述：「卓別林可說是義大利藝術喜劇的電影再現」，他精彩地重現義大利藝術喜劇中，精緻而嚴謹的動作表演技巧。透過拉其的設計，卓別林為默劇角色設計了精彩的角色動作獨白，讓喜劇角色不僅惹人發笑，更借助拉其作為發展更有深度的立體角色的技巧（205）。卓別林的喜劇表演透過精緻的拉其設計，因此能深刻描繪人性，刻畫角色的內心世界。職是之故，勒馬仕特結論道：「拉其對於默片演員的角色性格設計有極大的幫助，哈波與卓別林都在默片藝術中實踐著前人智慧的精華」（205）。

隨著卓別林等名丑角在默片中大力發揚義大利藝術喜劇的拉其橋段設計，並受到廣大觀眾的歡迎，此與同時間好在好萊塢崛起的迪士尼動畫影片，必然形成互相影響的作用，誠如泰倫斯・林道夫（Terrence Lindvall）和馬修・梅爾頓（Matthew Melton）所述：「當一個角色或是類型〔在市場上〕成功了，他馬上會被模仿。短篇漫畫和卡通都不斷地複製卓別林」（207）。莊斯頓在介紹迪士尼動畫發展史的時候也提到默片對迪士尼的啟發：「華德〔迪士尼〕非常仰慕卓別林以及其他默片喜劇演員基頓、李歐德和蘭登，並且他從中領悟到這些喜劇的中心基礎：受害者的性格。受害者的性格所產生的笑料決定了整個事件會達到多麼好笑的程度」（32）。

透過默片時代的傳承，義大利藝術喜劇中的拉其透過電影與電視繼續在庶民娛樂中活躍著。迪士尼間接吸收了這些精緻的橋段設計作為動作橋段設計的寶庫，從早期的追趕打鬧漸漸演化出有系統的搞笑戲法與橋段。迄今在迪士尼動畫中應用較完整的拉其大致有：追趕拉其、陰錯陽差的巧合拉其，以及荒謬重複拉其等等，以下將這幾種常見的拉其在動畫中應用的實例說明之：

「追趕拉其」是拉其橋段裡最常見舞弄的特技（Gordon 1993：10）。例如在《唐老鴨與大猩猩》一片中，唐老鴨遇上了殺氣騰騰的大猩猩。全段追趕，唐老鴨使出「馬戲特技」逃命，一開始唐老鴨採用「倒立」奔跑，然後一把抓著梯子飛奔起來，就像特技表演，梯子像是唐老鴨延伸的雙腳，一開一合向前狂奔。接著唐老鴨像熟練的特技小丑，捉住兩根長竿進行踩高蹺，不但可以飛越障礙物，還準確的把高蹺插進鞋子裡，為延伸的雙腳「穿鞋」。一連串的追趕，唐老鴨在危機裡瞬間變成了技術高超的特技小丑：倒立奔跑、轉圈、以梯代腳、空中飛人、踩高蹺等樣樣絕技輪番使出，呈現一段深富馬戲趣味的追趕拉其。

追趕拉其的另一例子是在《布魯托》（*Pluto*）一片裡，布魯托和蚌殼互相追打的戲碼。我們可以看到此段拉其突出的動作設計。首先，布魯托想要跟蚌殼打架，蚌殼的第一個招式便是向布魯托吐水，接著布魯托反擊，踩在蚌殼身上要把牠壓扁，蚌殼也不甘示弱，用力把布魯托彈開。接著蚌殼趁勝追擊，不但像「響板」一樣對布魯托示威，並且咬住牠的尾巴。布魯托死命地把尾巴向後甩，企圖將蚌殼甩脫，孰料不服輸的蚌殼硬是死纏著牠，緊緊咬著細細的尾巴如「溜溜球」一般上下捲動。布魯托一怒之下發起狠勁，將尾巴如「牛仔甩繩索套牛」的方式拼命旋轉、奮力一擲！沒想到這麼一甩恰恰把蚌殼塞進了自己的狗嘴裡。可憐的布魯托被蚌殼撐著嘴，張也不是閉也不是，咬也咬不著、吐又吐不掉，變成了長著「蚌殼嘴」的怪狗。

動畫師於此段拉其巧妙的觀察到兩種動物不同的特性，例如把蚌殼設計成「響板」一樣的意象，讓他聒噪而凶悍。在這段追逐戰中，可以注意到兩個角色的動作都非常鮮明，一攻一防之間，節奏流暢，並且不停變換強弱關係，兩者的最高目標都是嚇唬對方，兩者的阻礙都是：「對方是很難纏、絕不輕言放棄的敵人」，動畫師把關係、角色特質、目標和阻礙間的關係，交代得非常清楚，是優良拉其設計的範例。

至於另類常見的拉其設計，如「巧合拉其」和「特技拉其」等在迪士尼動畫裡也屢見不鮮。其中「巧合拉其」的範例可見於《變身國王》中國王庫斯德和篡他王位的巫師伊斯瑪在一家餐廳巧遇（18：15～22：31）。兩人隔著餐廳旋轉門，透過一進一出彼此又看不見的狀況，呈現一段驚險交鋒的巧合拉其。兩個人都想要點菜，於是皆通過旋轉門向廚師交代，他們一進一出擦身而過，卻講出完全相反的點菜要求，一進一出，一個要起司一個不要起司，把廚子高剛搞得一頭霧水。呈現逗趣的錯認巧合，最後廚師生氣的大聲詢問：「到底要怎麼作？」兩個此時兩人從不同側同時推門進來並異口同聲地說：「好吧，把我的馬鈴薯做成沙拉。」此句一出兩人都覺得好像有聽到什麼回音卻有隔著門板沒看到彼此。

緊接的另一個拉其橋段也是精彩的巧合拉其例子。庫斯德和伊斯瑪坐在餐廳裡看菜單，並未察覺彼此坐在正對面。巧的是兩人的視線正好常錯開，一人拿起菜單時一人將菜單放下，這樣一上一下地重複了幾回之後，兩人同時把菜單放下，並同時看向廚房，兩人雖然不斷擦肩而過，觀眾都眼見他們有四目相對的機會，但透過動作對位般的設計，全都

巧合的錯開，在全知觀點的觀眾，充分感受到巧合拉其逗趣的戲劇張力和喜劇效果。本段拉其似乎挪用了藝大利藝術喜劇裡的重複的動作設計，正如菲力普．衛茲華茲（Philip Wadsworth）所指出：「風格化的重複性動作是義大利喜劇所強調的美學特點之一……以一再出現的類型角色〔stock character〕，重複一些經過刻意設計而成的一連串鬧劇動作，包括同時翹腳、兩人同時看左邊來回數次等等」（113）。

「特技拉其」的佳例可見於《雙熊流浪記》中有一段長達近五分鐘的投球特技表演。這一段投打對決，投手表現的投球姿勢非常精采有創意，在每一次的投球中，投手的動作藉由不同的意象，發展出不同的肢體動作，第一球投的是慵懶嬌媚的「美人球」、接著是需要用到準星來瞄準打者頭部的超快速直球（打者還被送上救護車）、再來是能跑到痰盂去吐痰的變化球、超級快速一連三顆三振的絕命快速球、在空中形成美女軌跡的變化球、超級重的保齡球、鉛球、化作彈弓發射的快速球，最後，是可以拉回來的溜溜球。單單一個投球動作的拉其橋段，動畫師就動用了七、八種意象來聯想出各種千奇百怪的投球姿勢和球的軌跡，表現了高度的創意。

「特技拉其」的另一個精彩的例子出現在《笨狗德菲》一片裡的鬥牛景。此景一開始，我們從笨狗德菲和大野狼鬥牛士的入場，就可以看到鮮明的腳色對比：驕傲的大野狼雄糾糾氣昂昂地出場；而乍看呆笨，實則深藏不露的德菲狗則像是一個小小的「玩具兵」一樣可愛。待比賽開始，首先，大野狼鬥牛士把牛玩弄於股掌間，甚至和牛跳起了探戈；接著，又像魔術一樣把牛變不見；變出彈弓來讓牛彈開，整段動作設計富有許多雜耍的橋段和戲法，就像完美的街頭表演。清醒之後的鬥牛怒氣騰騰地追逐鬥牛士，大野狼慘叫一聲，狼狽地飛出千里之外。緊接著笨狗德菲進場，鬥牛可正眼也不瞧他，一副輕蔑調侃貌，還在德菲夢中情人的照片上亂畫鬍子並大聲取笑，這可惹火小德菲了。只見德菲一把攫住鬥牛的尾巴，頓時變身希臘神話中的大力士，提起碩大的鬥牛就是一陣左摔右甩，鬥牛癱軟昏死之後又以擲鉛球鐵餅的魄力將鬥牛遠遠拋到沙漠中，垂掛在仙人掌上。

動畫師在此段拉其中，抓緊達菲在鬥牛的眼中活像個機器玩具一樣，一下子被上了發條就走掉了；一下子又用紅布作成玩具小帆船，被輕輕一吹，就飛到沙漠去了。這正好呼應了柏格森論滑稽的理論：「將人或動物轉化成物件時會令人發笑：當機械性強加於活體身上就會引起笑聲」（柏格森　民 81：97）。笨狗德菲暫時性被轉化為機器狗，這種硬生生不自然的轉換確實引起觀眾哄笑。柏格森認為：「鑲嵌在活的東西上面的機械東西會使人大笑，而這裡所說的活的東西，主要是人或動物……而機械的東西則是無生命的物件，引人發笑的就是從人〔動物〕變換成機器的瞬時轉變（35-37）。在《笨狗德菲》的這段鬥牛拉其之中，活生生的德菲突然被轉上發條，瞬間變得像機械玩具狗一般動作僵硬不自主，這樣就創造了一個新的可笑形象。由於吾人對事物總有這既定的預期，當平凡的預期遇上出其不意的突轉，而這個突轉又是以將生物貶低為非生物的可笑方式呈現，這樣的落差有效地擊中觀眾的笑穴，讓人捧腹。

結 論

商業動畫由於成本極高，團隊龐大，有著相當沉重的票房壓力，每一部作品都必須換

得豐厚的收入與周邊經濟效益。喜鬧風格一向是最受歡迎的票房保證，迪士尼與夢工廠、華納、福斯等大製片廠無不絞盡腦汁讓動畫片有趣再有趣、好笑更好笑，以博取觀眾的青睞。迪士尼秉持著注重情感投射與角色設計的原則，在喜鬧劇中開發潛力最大的吸金搖錢樹——丑角，比起正經八百的男女主角，丑角擁有更大的表演空間、動作彈性以及推進劇情與插科打諢的能力，往往比俊男美女更得觀眾緣，米爾頓就曾在《迪士尼電影》中提出，《阿拉丁》中雖然俊美的男女主角相當賞心悅目，然而相較於喜劇配角們耀眼的光芒，他們頓時顯得黯淡無光（296）。

在百家爭鳴競爭激烈的情況下，迪士尼並不滿足於搞笑逗樂的層次，更進一步追求藝術性與動作美學。讓丑化不只是醜化，反而透過動作美學的包裝成為一種美化的形式，讓觀眾不會嫌棄丑角呆笨愚蠢，倒是站在優越的地位看著種種設計縝密、鋪排高潮迭起的橋段，感受到這個角色惹人憐愛與令人捧腹大笑的弱點。另一方面，迪士尼吸納了許多西方喜鬧劇表演的語言，融合古老的技藝與新興的科技媒體，創造藝術的新高峰。丑角的特點在於可以承載任何荒謬誇張無厘頭的情境與事件，讓腳本編寫擁有更大的揮灑空間，同時在肢體表演上也具有更高的自由度，對於動畫這個天馬行空現實不受拘束的形式更是如虎添翼，一拍即合。動畫特有的延展、擠壓、預備動作、慢動作等（Thomas and Johnston 1981：47），在丑角表演上有著相輔相成的共榮效果，動畫不受物理現實條件制約的特性讓丑角的戲法獲得超乎人體極限與物理邏輯的發揮空間，完成種種不可能的任務。

動畫是一門獨特的藝術，而動作設計恰是動畫中獨特的創意核心之一。其肢體表演能夠超越劇場與電影的種種框架，達到現實世界中不可企及的精彩生動與高度藝術性的同時，動畫也吸取義大利藝術喜劇與默劇、默片的藝術精華，將各領域的創意與巧妙的融合為己用。在丑角表演中可以見到動畫最迷人的丰采，以及動畫師嘔心瀝血的創意結晶。賺人熱淚容易，引人開懷大笑難，要讓電影院裡的觀眾哈哈笑滿一個半小時著實是一項不簡單的任務，正因如此，迪士尼投注大量心力琢磨丑角的設計與展現，獲得的成果果然令人激賞並且票房斐然，在動畫藝術方面寫下歷史性的一頁。

註　釋

1. 富麗秀（follies）女郎的挑選以身材高挑面貌姣好爲基準，可說是美國 1920 年代的夢幻女郎。妝扮方面更是令人驚艷，爲了劇場效果，她們的服裝、帽飾、髮型，可說是極盡奢華誇張之能事，一場秀往往需要換裝四到五次，提供絕美的視覺饗宴（Allan 1999：36）。
2. Zanni 是義大利即興喜劇中的定型僕人角色。即侍從丑角、小丑和不務正業的「百事通」。他們講情理、聰明、自負，愛好惡作劇和耍好招，常常還多嘴、懦弱、嫉妒、小心 眼、善報復，並且背叛主人。這一角色最初由倫巴底的貝加莫（Bergamo）創造。滑稽男僕的義大利語爲「贊尼」，據說就是該地通用人名喬凡尼（Giovanni）的一種暱稱，專指男僕。
3. 十六世紀崛起於義大利南部的的「藝術喜劇」（commedia dell’arte）原是一種類似節慶嘉年華的野臺戲劇，有著固定的「類型角色」和講究身段做工的要求，在演出時，預先設計好的劇情大綱（scenario） 供演員上場時即興演出。但隨其轟動民間，繼之盛行於全歐洲，莎士比亞、莫里哀和義大利十八世紀劇作家卡羅・高多尼（Carlo Goldoni）等人均曾是它的愛好者與受惠者。藝術

喜劇演員以其高超技藝爲傲，除了必須具備信手一拈，即能出口成章的便給之才，演員同時也得接受嚴格的肢體訓練；「舉凡特技、雜耍、芭蕾、體操皆須通曉，其中芭蕾更是演員優雅身段的必備技能」（Crawford 156）。

4. 卓別林（Charlie Chaplin），查爾斯．斯潘塞．卓別林爵士（Sir Charles Spencer Chaplin Jr），是一位著名的英國喜劇演員及反戰人士，也是一名非常出色的導演，尤其在好萊塢電影的早期和中期非常活躍。他奠定了現代喜劇電影的基礎，卓別林戴著圓頂硬禮帽和禮服的模樣幾乎成了喜劇電影的重要代表，往後不少藝人都以他的方式表演。卓別林最出色的角色是一個外貌流浪漢，內心則一幅紳士氣度、穿著一件窄小的禮服、特大的褲子和鞋、戴著一頂圓頂硬禮帽、手持一根竹枴杖、留著一撇小鬍子的形象。在無聲電影時期卓別林是最有才能和影響最大的人物之一。他自己編寫、導演、表演和發行他自己的電影，從狄更斯式的倫敦童年一直達到了電影工業的世界頂端，卓別林獨創的默片小丑形象深植於觀眾的心中。
5. 號稱冷面笑星的巴斯特．基頓（Bustle Keaton）：出生於雜耍演員家庭，從小受到雜耍與滑稽表演的影響。稍長，隨家在美國各地作雜技和滑稽演出。20 世紀初，脫離家庭戲班子，在一些滑稽短片中充當配角，逐步走上拍喜劇片的道路。在默片的黃金時代，基頓的聲望同卓別林相媲美，因爲惟有他同卓別林一樣成功的創造了同內心感情狀態相適應的視覺形象。基頓自有其獨特的魅力。他扮演的角色，臉部毫無表情，即使在卿卿我我或是逃命狂奔之時，也是肅穆凜然的。

參考文獻

一、中文部分

朱宗琪，**《喜劇研究與喜劇表演》**，北京：中國廣播電視出版社，1999。

亨利．伯格森著，**《笑——論滑稽的意義》**，徐繼曾譯，臺北：商頂文化，1992。

約翰．莫斯可（John Musker），**《〈阿拉丁〉幕後花絮》**

二、英文部分

Allan, Robin. *Walt Disney and Europe Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*. Bloomington: Indiana UP, 1999.

Auerback, Annie. *Clowning Around*. USA: Ddvance Pub, 1998.

Bermel, Albert ed. & trans. *One-Act Comedies of Molière*. New York: Applause Theatre Books, 1992.

Canemaker, John. *Walt Disney's Nine Old Men and the Art of Animation*. New York: Disney Editions.

-----. *Treasures of Disney Animation Art*. Abbeville Promotional.

Christen, Kimberly. *Clowns and Tricksters: An Encyclopedia of Tradition and Culture*. Denver: ABC-CLIO, 1998.

Crawford, Jerry L. *Acting in Person and in Style*. 2nd ed. Dubuque (Iowa): Wm. C. Brown, 1980.

Davies, Gill. *Staging a Pantomime*. London: a & C Black, 1995.

Disher, Maurice. *Clowns and Pantomimes*. New York: Blom, 1968.

Flower, Joe. *Prince of the Magic Kingdom: Michael Eisner and the Re-making of Disney*. New York: Wiley, 1991.

Gehman, Chris and Steve Reinke Eds. T*he Sharpest Point: Animation at the End of Cinema*.

Gordon, Mel (1983) *Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell'arte*. New York: Performing Arts Journal Publications.

Gossman, Lionel. *Men and Masks: A Study of Molière*. Baltimore: John Hopkins UP, 1963.

Grant, *John: Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters*. New York: Hyperion Books, 1998.

Huston, J. Dennis. Introduction. *Classics of the Renaissance Theatre*. Ed. J. Dennis Huston. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1969.

Jackson, Kathy Merlock Ed. *Disney Walt: 1901-1966*. Jackson: Unniversity Press of Mississippi, 2006.

Jean-Noel, Pavillon: *Once Upon a Time: Walt Disney, the Sources of Inspiration for the Disney Studios*. Munich and New York: Presetel, 2006.

Johnston, Ollie, and Frank Thomas. *The Illusion of Life: Disney Animation*. New York: Walt Disney Production, 1981.

Kuritz, Paul. *The Making of Theatre History*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1988.

LeMaster, David James. *Charlie Chaplin and Harpo Marx as masks of the Commedia dell'Arte: Theory and practice*. Proquest Dissertations And Theses 1995. Texas: Texas Tech University, 1995.

Lindvall, Terrance and Matthew Melton. "Towards a post-modern animated discourse." *A Reader in Animation Studies*. Ed. Fayne Pilling. London: John Libbey, 1997.

Lust, Annette Bercut. *From Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond*. Boston：The Scarecrow Press, 2000.

McVicar, Wes. *Clown Act Omnibus: Everthing You Need to Know About Clowning Plus over 200 Clown Stunts*. Colorado Springs, Colo.: Meriwether Pub., 1987.

Melton, Leonard. *The Disney Films*. New York: Disney Editions, 2000.

Moore, W. G. *Molière: A New Criticism*. Oxford: Oxford UP, 1949.

Nicoll, Allardyce. *The world of Harlequin : a critical study of the Commedia dell'arte Cambridge*: Cambridge University Press, 1986.

Obrien, Angles Rose. "Techniques and theories of Bodily Expression: Historical Foundations in Acting from Classic Greece to the Commedia dell'arte." *Diss*. New York University, 1990.

Robertson, Barbara. *Born to Wild: Madagascar breaks free from reality-based animation*. Computer Graphic World, May2005.

Rudlin, John. *Commedia dell'arte: An Actor's Handbook*. London: Routledge, 1994.

Smoodin, Eric Ed. *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*. New York: Routledge, 1994.

Steele, Eugene. *Shakespeare and the Italian Professionals*. Taipei, Bookman, 1993.

Thomas, Bob. *Disney's Art of Animation: From Mickey Mouse to Hercules*. New York: Hyperion, 1997.

-----. *Walt Disney: An American Original*. New York: Hyperion, 1994.

Wadsworth, Philip. A. (1977) *Molière and the Italian Theatrical Tradition*. Paris: French Literature Publication Company.

Wasko, Janet. *Understanding Disney: the Manufacture of Fantasy*. Cambridge, MA: Blackwell, 2001.

Acting for Clowns in Disney Animation

Vivian Ching-Mei Chu

Abstract

How to attract viewers' attention has been a perennial concern in the business of animation. One of the tricks to success is to rely on interesting characterization. The kingdom of animation, Disney, has resorted to clowns almost in each of its full-length features. Sometimes, clowns even upstage the protagonists. Nevertheless, Disney animations do not settle in burlesque. They invest the characters with artistic sensibility, designing specific action modes and body vocabulary for different types of clowns.

This essay aims at analyzing Disney formulae of clowns' body movements. I intend to explore three aspects: 1. exaggerated animal analogy which turns characters into clowns; 2. hilarious body catastrophe which results from defeating the intention of clowns; 3. astonishing Lazzi, such as chasing, fighting, which offer clowns an edge in claiming our attention.

Key words：acting in Disney animation, acting for clowns

Associate Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University.

跨文化美學的音樂詮釋 ——以臺灣當代作曲家之藝術觀爲例

陳慧珊

摘　要

臺灣當代音樂的創作始終在東方思維外，尚含有濃厚的西方色彩；西方元素與本土性格之間的融合與衝擊，往往顯現在音樂技法上的突破與風格上的變化。而隨著母體社會結構的改變與型態的轉型，臺灣當代音樂的創作已從傾中國化、泛西化美學之特質，逐漸轉移到一種以跨文化爲基礎的審美態度上。新的跨文化美學已悄然在臺灣當代音樂的發展中扮演起重要的角色，音樂藝術之審美標準、社會功能及文化認同等概念，必然都得重新被檢審與深思 。

本文首先從臺灣當代音樂的發展背景中，了解音樂與社會密不可分的微妙關係。繼而從文獻探討中解讀跨文化美學的定義與面向，並從與幾位具代表性的臺灣各類當代作曲家的訪問中，剖析跨文化美學在音樂詮釋中的意涵。最後，本文探究跨文化美學對臺灣當代音樂發展之影響。

關鍵字：跨文化美學、音樂詮釋、臺灣當代音樂、臺灣當代作曲家

陳慧珊現爲國立臺灣藝術大學表演藝術學院表演藝術研究所／專任助理教授

壹、緒 論

一、研究動機與背景

藝術創作向來離不開其母體社會，及與之息息相關的文化傳統和意識形態。故藝術不僅能反映社會現象，突顯社會趨勢，更有引領社會潮流，並促進社會進步的功能。臺灣當代社會本身即是一個多元文化與民族融合的本土社會，文化的交流，民族的融合、思潮的分享與衝擊等，都為藝術創作帶來無數新的刺激與靈感——音樂自然也不例外。因此，臺灣當代的音樂創作，必然也跟隨著臺灣社會結構的改變與型態的轉型，而有所調適或變化。

事實上，臺灣的當代音樂創作，始終在東方思維外，還含有濃厚的西方色彩；雖然各界對於臺灣所謂的「當代音樂」、「現代音樂」或「新音樂」等名詞之看法仍稍有分歧，但可以肯定的是，三者皆染有西方色彩、或甚至是已西化了的音樂。這種特殊的現象與臺灣的音樂教育有密切的關係。從小學到研究所，臺灣的音樂教育一面倒地側重在西方音樂，所謂的「音樂科」、「音樂系」、「音樂組」等，絕大多數是針對西方古典音樂的專門學習，因而間接拒絕了其他類音樂的學習。[2] 追根究底，是臺灣的歷史背景與變遷，左右了音樂教育的發展。

隨著傳教士的腳步來到東方社會，西方音樂（尤指所謂的「古典音樂」）於十九世紀下半葉起，開始對東方音樂造成影響。最早從日本開始，陸續在韓國、中國、菲律賓等亞洲國家發酵。在這股濃厚的宗教意涵下，臺灣也開始接觸到以聲樂及鋼琴為主的西方音樂。[3] 到了二十世紀上半葉，許多日本歸來的臺灣留學生（如江文也、呂泉生、郭芝苑等）帶回許多西方音樂的資訊與技巧，他們大多使用西方調性和聲來作曲，而在民族意識的影響下，其作品仍多半充滿了鄉土風味（許常惠，1983；陳郁秀，1997，頁 332-333）。臺灣光復及國民政府遷臺後，來自中國大陸的音樂家（如蕭而化、張錦鴻等）與臺灣本地的音樂家有了進一步的交流，「音樂西化」（尤其是在技術方面）成為當時被大力發展的音樂教育之主旨（許常惠，1977，頁 33；許常惠，1991，頁 308、319；劉靖之，1998b，頁 702-703）。此種觀念發展至今，使得目前臺灣音樂教育的觸角多仍停留在某些特定的範疇之中；從我們已漸普及化的音樂教育，至今仍以歐洲十八、十九世紀主流派的音樂為主要學習對象，甚至連對我們自己的傳統音樂的認知亦有限的情形，即可一窺此奇怪現象之端倪（陳慧珊，2004，頁 8）。

西方音樂建立在天主教與基督教的音樂基礎上，爾後受文藝復興時期人文主義的影響，並結合中歐、西歐與南歐的音樂，從巴洛克時代、古典樂派、浪漫樂派，一路發展到二十世紀的現代樂派，故西方音樂可謂歐洲音樂文化的精華所在。這樣結合民族的歷史傳統、思想教化與氣質神韻的音樂文化，顯然與臺灣的音樂文化有所差異。如此觀之，臺灣過去強勢的音樂教育政策，幾近全盤化地在本土文化上直接植入西方音樂的作法，雖然在短時間內迅速在國內帶動起習樂與愛樂的風潮，但此種忽略對本土人文素養的尊重、漠視外來文化對本土文化所造成的衝突性、及異文化之間融合性的態度，實已為今日臺灣當代音樂之發展埋下一顆營養不良的種子。過於西化的音樂文化，雖說在一定程度上能寫實地揭露出臺灣當代社會在全球化時代迅速發展出的國際化現象，但從另一角度來看，卻忽略

了那從當初我們擁抱西方音樂時，就一直存在至今的衝突性：我們順應時代潮流，尋求共通性的同時，卻也始終面臨著如何保有自己傳統獨特性的棘手問題。蓋固然只保有傳統而漠視創新，是一種故步自封甚至自我陶醉的行為，但若僅一味地迎合不斷日新月異的所謂新潮流，而疏忽了繼往開來、融合地方民俗風情的傳統文化，勢必如同揠苗助長，終將枯萎而亡（潘皇龍，1987，頁 154）。

然而，雖說西化傾向一直延續到二十一世紀的今天，成為當代音樂在臺灣發展的重要關鍵，但西化傾向卻不是唯一左右臺灣當代音樂發展的影響力——這往往是源自於「東方」與「西方」概念被過於簡化地扭曲成極端的二元對立的誤導（阿賓那．坡西安那達，1998，頁 24）。東方美學向來在自然美與藝術美之外，格外重視人文美的向度。與西方古典美學偏重理論化、邏輯化和體系化的傾向相比，東方美學除了在表述方式、內容與內在精神的構成方面，多呈現出詩性的氣質與秉性之外，更在乎自我本質的覺醒與體現（李西建，2001，頁 56）。簡言之，東方美學是一種真正的人學，它在理念上刺激了人類主體性美學的誕生，在實踐上它則催化了新人類之誕生（張默，1999；龔鵬程，1998，頁 21-22）。臺灣社會固然因政治、經濟等各種因素與西方思維及文化互動熱絡，甚至出現「外來的和尚會念經」之類的崇洋心態，但值得慶幸的是那源自其母體社會、原生民族的原始觀念與精神，終究沒有喪失殆盡。故也多虧了東方美學此種以「人」為主的態度，看似全盤西化的臺灣當代音樂多少仍能秉持獨特的氣質與美感。而在全球化效應下，臺灣當代音樂的這股「人味」也悄然反映出一種時代性的跨文化趨向。

事實上，現代化、多元化與全球化等當代性特質，都使得當代的臺灣文化已進入了一個翻天覆地的時代，所有的藝術、文學均難以獨善其身，音樂創作亦不例外。在這股新的文化趨勢裡，臺灣的當代音樂對外來文化（尤其是先進、現代化的文化）抱持一種開放、但不是無條件擁抱的態度，這樣的改變隱含著一個對國族認同的重新定義，或對既有認同的解構和民族自我觀念的超越（侯瀚如，1998，頁 68）。雖然新的文化必然會導致舊有價值和文化模式的解體和鬆動，但它卻同時也能有整合、強化國族認同的效應。進一步而言，全球化的趨同發展也同時刺激了本土化的回應，而身為最能敏感地發現全球化衝擊和本土化回應之間的交集與對話的音樂藝術，便會尖銳地呈現出一種「同中有異」和「同中求異」的跨文化創作形式（蕭新煌，1998，頁 14）。從另一個角度來看，因全球化衝擊而衍生的跨文化美學，在當代臺灣音樂藝術中所扮演的重構與超越角色，必然將衝擊音樂的面貌並影響其意義。因此，了解跨文化美學的音樂詮釋，探討臺灣的音樂創作如何在新的時代中尋找自我、重新定位，並對世界音樂提供富有創造性和影響力的貢獻，皆是我們必須嚴正以對的問題。

二、研究定義

（一）跨文化

英文的「跨文化」一詞，因「跨」字的使用不同，而能產生較多不同的涵意，故若從中分別了解之，可提供中文「跨文化」一詞更多面向的解讀，以釐清其概念性定義（conceptual definition）。

（1）cross：有「穿越」、「橫過」、「跨過」、「交叉」、「混雜」等意思（陸谷孫，1992，頁 746），cross-cultural 一詞暗示文化各方先保有自身的特質，再與其他文化擦撞，進而激發出一種反射自我本質的進步思維。此種跨法的最大特色在於它是一種以本位主義出發的態度，雖然一腳已跨進別人的領域，甚至也已與之混雜，但對於自身的理念或核心價值卻不輕言放棄。

（2）inter：是表示「互相」、「在……之間」、「在……之內」的意思（同上註，頁 1686），intercultural 乃指異文化間的相互包容與磨合。此種跨法雖也是先保有自身的特質，但有別於先前 cross-cultural 的本位思維，intercultural 的跨法是一種與其他文化平等互動，以互助互惠的方式交流，共同磨合出一種新的價值觀。

（3）multi：有「多方」、「多元」、「多類型」之意。multicultural 係有「融合多種文化」、「具有多元文化」之意。此種跨法係各個文化為了實踐共同的目標，先分別進行獨立發展或改良後，再以截長補短的方式互相合作；換言之，multicultural 所呈現的是一種各文化變型後再有條件地融合的面貌，新面貌離各文化原型相對較遠。

（4）trans：含有「跨過」、「貫穿」、「超越」、「轉化」之意。trans-cultural 便有「貫穿文化」、「超越文化」、「轉化文化」的指涉。trans 乃一種超越各文化之上的跨法。為了實踐一個超越小我的大我訴求，各文化完全放下身段，毫無保留地與其他文化進行激盪與融合，胼手胝足地共同摸索學習，以創造新的文化現象。與前三者相比，trans-cultural 跨法的困難度較高，但其衍生的新美學觀也相對較富創意、較具前瞻性。

總括而言，「跨文化」是文化與文化之間的交流互動，「跨文化美學」則是異文化擦撞磨合後所產生的兼容並蓄之審美態度。值得另外思考的是，「文化」一詞也含有多種意義；概略來分，「文明薰陶」、「人文教化」等是比較抽象的意涵，「文化地域」、「文化族群」等則是比較具象的意涵。本文所論及的「跨文化美學」，並無設限特定的意涵，但因討論對象以音樂藝術為主，在性質上或許較接近前者的意涵。

（二）音樂詮釋

「詮釋」（interpretation）一詞有「演繹」、「演奏」、「解讀」、「翻譯」或「闡述」之意，在音樂的使用上，常被用在演奏風格上的辨析與理解。然而，「音樂詮釋」不能也不該僅被用在演奏上，從創作、表演、欣賞到評論，環環相扣的每一個環節都屬於音樂詮釋的執行。也正因各個步驟的詮釋，使得「音樂」的最大效益得以彰顯，而此定義也正是本文對「音樂詮釋」的廣義「詮釋」。由於本文所挑選並進行訪談的研究對象以作曲家為主（即便其中亦含有演奏家及指揮家的角色），「詮釋」的定義在此可能因而稍傾向創作與欣賞的角度。此外，「音樂」一詞在本文中並無特定的對象或類別，藉由受訪者自由表達其所認知的「音樂」概念，以突顯本文所聚焦討論的「跨文化」特質。

三、研究假設與目的

試假設：在臺灣，音樂已從傾中國化、泛西化之美學特質，逐漸轉移到一種以跨文化為基礎的審美態度上，那麼，音樂藝術之審美標準、社會功能及文化認同等概念，是否都得重新被檢審與深思？其次，若新的跨文化美學已悄然在臺灣當代音樂藝術整體發展中扮

演起重要的角色，試問：其影響的程度及方式如何？最後，倘若跨文化元素已成為臺灣當代作曲家不可或缺（或無法避免）的創作素材，他們又是如何面對這股潮流，並從而體現在他們的音樂詮釋上？

本文旨在提供更完備、兼具承續傳統與反映跨文化潮流的創新理念與務實建言，以開發臺灣音樂在未來發展的無限潛能。

貳、研究方法

一、研究工具與實施程序

本文主要採用實證哲學取向的「內容分析法」（content analysis）。潘奎斯特（Mike Palmquist）等學者指出，「內容分析法」能同時滿足量與質上的研究，也能提供兼具歷史性與文化性的深刻理解；從對文章或錄音的文字記錄中所直接傳達出的內容作探討，更能洞察出其潛在內容與社會互動的狀況（Palmquist, Carley, and Dale, 1997）。而因本文研究對象乃以音樂藝術創作者為主，本文研究方法又側重在「質性研究」（qualitative research）上。「質性研究」乃屬於有系統、經驗性的研究策略，可回答特殊社會情境中關於人的問題。音樂為人文藝術中的一環，與人相關的細膩問題不容忽視；運用質性研究活用的特性，可適切地分析、探究出音樂對象在某情境、脈落下的經驗與面貌。「質性研究」常從不同來源進行資料的蒐集（有時會使用不同的蒐集方法），此種作法的目的在於對資料作交叉檢視（cross-checking），此即「三角交叉檢視法」（triangulation）。該法可檢查資料是否有矛盾之處，為建立資料來源可信度的主要工具。本文另也進行「田野調查」（fieldwork，或譯為「田野工作」、「實地考察」），這是指研究者參與到被研究者的生活實踐中，透過直接觀察、訪談等模式獲取第一手資料的過程。藉由對當代作曲家的實地訪問，本文作者得以觀察出跨文化美學在其藝術觀中的定位與意涵，從而印証在文獻資料分析中所探索出來的論點或需要釐清的疑點。

本文首先從臺灣當代音樂的發展背景中，了解音樂與社會密不可分的微妙關係。繼而從文獻探討中解讀跨文化美學的定義與面向，並從與幾位具代表性的臺灣各類當代作曲家的訪問中，剖析跨文化美學在音樂詮釋中的意涵。最後，本文探究跨文化美學對臺灣當代音樂發展之影響。

二、研究對象

本文所選擇的訪談對象共有五位，他們各自代表臺灣當代不同類型、不同背景的音樂創作者。他們分別為：臺北藝術大學作曲教授、國際現代音樂協會臺灣總會創會理事長潘皇龍；臺灣藝術大學作曲教授、臺北市立國樂團團長鍾耀光；中國文化大學作曲助理教授、前臺北打擊樂團團長暨藝術總監劉學軒；[4]「采風樂坊」團長、二胡演奏家暨教育家黃正銘；以及「聲動劇場」團長、舞蹈、人聲與跨界藝術創作家謝韻雅。

參、研究結果

一、文獻探討

由於切入角度與觀察者背景的不同，各個跨文化美學研究所觀察出來的現象會因此有所出入，而中外的觀點常又有一番差距。

中國學者王柯平視跨文化美學為一提升社會創造力、促進文化發展的動力。他在其〈中西美學的會通要略〉（2001）一文中指出，即使在同一歷史條件和時空背景下，異文化的相互碰撞與磨合，是導向文化變革、發展乃至創新的強勁動力。他強調，跨文化美學超越東方與西方、傳統與現代之間的「楚河漢界」，將「一分為二」的界線抹去成為「合二而一」的境界：「文化種種對立二元之間或多元之間相互對話和交流、不斷生發出新氣象的地帶，也是一個開放的和多元共存的地帶」（頁 54）。王柯平對跨文化美學的觀察，是延伸自對中國現代美學的觀察；在確認西方美學是中國現代美學的濫觴，中國現代美學的邏輯是在與西方美學不斷碰撞、融合後才逐漸建立起來的體系後，他提出跨文化美學研究，是中國現代美學自省與追尋新方向之有效途徑的思維。在新的時空背景與日益複雜的文化氛圍下，王柯平建議跨文化美學研究需有更高的學理原則，他提出以下五點：第一、跨文化美學的超越性；第二、平等的對話原則；第三、多維度的詮釋意識；第四、點面相濟的比較方法；第五、獨立的學術意識。這五點原則，不但考慮到「異」與「同」的比較性問題，也呼應了講求實證精神的現代科學態度，值得進一步討論。

首先，跨文化美學須具備超越性。這不是老生常談，而是許多藝術工作者常忽略的一大重點。如前有關「跨文化」定義的討論，無論哪種思維下的跨法，新生的跨文化美學呈現出的是一種複合的、轉化後的新意義，一種反映出多元面向的新特質，故其藝術內涵的體認必須超越原生美學，要更包容、更具強烈的感受力。第二，平等的對話原則。跨文化涉及多種異文化的交流，既談交流就必須先尊重各文化之間的獨立性，而最基本的態度就是「傾聽」對方的心聲，確切了解對方的特質與訴求，才不致恣意地跨越造成認知的模糊與成果定位上的模稜兩可。有了以上兩點概念後，研究跨文化美學的下一步驟，便是以開放、不預設立場的態度，廣泛納入多面向、多維度的詮釋意識。須知：任何單一美學本就已能激起多種思維，更何況是跨文化之後的新美學？如何詮釋新美學、解讀新意涵、剖析新技巧，以及用什麼角度去看、用什麼立場去評等諸多問題，都是討論跨文化美學時必須注意的重點。而若要做到細節、局部性的對比，便得更進一步去用點面相濟的方法，詳實地去做各文化間的比較、互補。最後，就像任何學術研究態度一樣，跨文化美學研究必須保持獨立、客觀的學術意識以求公正。

許多學者的研究焦點，則是側重在以人、民族的角度來看跨文化美學。德國學者亨克曼（Wolfhart Henckmann）在其論述〈跨文化美學的一些問題〉（Some Problems of Intercultural Aesthetics）（2002）裡，開宗明義地點出跨文化美學必定面臨的民族性與國際性的問題：

> 每個民族有它自己的美學傳統，合作只偶一爲之，即使一個國家中，其傳統卻充滿矛盾與不連貫。因此，提起「跨文化美學」勢必要斟酌美學中的民族性與國際性問題，但也必須面對它們彼此之間的爭議之處，甚而在美學本身也是如此。（頁 73）

針對跨文化美學的內容，亨克曼提出三個層次的訴求。第一是「視點的描述」，係指除了自身的美學觀點外，某文化美學還能擁有對其他異文化的美學視點，以突顯其「跨」出自我的態度。第二是「實用性的利用」，係指某文化美學利用來自異文化的觀點，來反映或驗證自我的文化。第三個訴求，則是從前二者的辨證思考中，企圖釐清新的跨文化美學，是否必須仰賴其中某文化的原生美學來發展，或是可藉由某種合乎理論與實用的共通類型學來發展（頁 76-77）。

在這一派學說中，跨文化美學的可貴，在於個別文化能透過與異文化的碰撞和交流，反射出自身文化的影像；跨文化美學好比一面鏡子，能使個別文化看清自己，了解自身的優缺點並開發潛能。由亨克曼的理論觀之，他所認知的跨文化似乎比較傾向於之前討論過的 cross-cultural 與 intercultural 之意義。[5] 亦即，文化各方先保有自身的特質，再談與其他文化之間的互動、合作。

德國學者威爾許（Wolfgang Welsch）也支持跨文化的議題必須從民族的角度去聚焦，嚴格地說，必須從個人與文化認同的問題來著手（2002）。根據威爾許的論點，「文化」的概念是大過一個民族、一個國家的；由此延伸，「文化」的根本精神就是一種跨文化特質。不過，或許是源自歐洲人的自我優越感，威爾許把文化歸為「歐洲整體的企圖」（2002，頁 86）。他指出：「整體而言，所謂文化是跨文化的；文化不只是一個國家的，而是屬於歐洲整體的企圖」（頁 86）。威爾許主張跨文化的特徵與民族文化的展現息息相關，每個民族在面臨傳統的保持與變遷時，皆一而再再而三的要做出選擇，所以傳統本身就蘊藏著許種潛在的可能性。因此在形成新的文化（或跨文化）過程中，民族文化的特徵便成為強勢的主導元素。

威爾許在〈全球化時代的認同之反省—就跨文化視點〉（Rethinking Identity in the Age of Globalization: A transcultural Perspective）一文中，闡述跨文化觀點具有兩方面特質：其一、它不僅存在於各種社會的「大宇宙」，同時也達到個人或小眾認同的「小宇宙」，故是個兼具小我認同並與大我共存的精神；其二、它具有一種「新型文化多元性」，不同文化要素在不同的人與不同的配置方法下，所呈現出的新文化之多元性也將大相逕庭（2002，頁 87-88）。他解釋：

> 即使兩個人是出自相同的一群文化要素，這兩人或許也會以不同重點、不同整體配置來使用這些要素。當人們採用不同文化要素時，各種差異也就更大了。因此，新型文化多元性也就因應而生。（2002，頁 87-88）

美國學者伊瑞克森（Mary Erickson）則從藝術作品的角度，來探討跨文化的審美觀念。在〈藝術世界：跨文化溝通的管道〉（Artworlds: Avenues for Cross-Cultural Understanding）一文中，伊瑞克森指出每個藝術作品都有自己的藝術世界，從該世界來探討該作品，便能增進對跨文化的瞭解。換言之，欣賞者必須了解藝術作品的意義主要得自其背景，逐漸熟悉作品的文化背景之後，才會慢慢瞭解藝術如何反映各文化的差異。她因此提出「藝術反映其文化」、「藝術影響其文化」的觀點。（2004，頁 69）她解釋：

> 許多人對藝術與文化的瞭解，僅止於藝術反映文化，卻不知道藝術也會影響文化。只要注意到古今不同文化中，藝術作品所發揮的許多功能，就可以瞭解藝術深遠的影響力。（頁 69）

伊瑞克森提倡跨文化美學的推動與發展，應從來自全球各地的藝術作品所展現的各個藝術世界來瞭解，從中了解作品源自的母體社會與文化，欣賞彼此的差異處，以開啟跨越文化間的瞭解與溝通管道。

綜觀以上各文獻論點，可得知跨文化美學約有以下幾個方向的詮釋：一、跨文化的詮釋有多樣性的潛能，因人、時、地、物等多方角度與背景之不同而異，故所反映出的新美學特質會超越某單一文化美學，涉及更寬闊、具創意與多層次的文化範疇；二、跨文化美學涉及多種異文化的交流與互動，不論各單一文化是以自我為中心的態度去與異文化碰撞，或是如夥伴般地相互切磋、學習，個別文化的自我審美態度之如何建構與獨立，及對異文化的尊重與學習情形，乃是跨文化美學價值建立前必須解決的核心問題；三、跨文化美學可以呈現新興的體系與價值觀，同時也能體現個別文化美學的輪廓，進而突顯其特色或反思其意涵，有此可見，個人與個別民族文化之精神是左右跨文化美學的關鍵；四、藝術作品是跨文化美學最具體的實踐之一，對於作品背景的認識及建構過程的詮釋，都有助於了解跨文化美學的內涵，進而從中學習各文化間的差異性，促進各文化間的溝通。

二、跨文化美學的音樂詮釋——以五位臺灣當代作曲家為例

本文作者訪談的五位作曲家者，對於跨文化美學也各有獨到的見解，以下便分別討論之。

（一）潘皇龍：不辯自明的真理

在臺灣，提起「現代音樂」便會讓人聯想到潘皇龍，多年來，他對臺灣現代音樂發展的努力與耕耘是有目共睹的。潘皇龍的作品不論在內容或形式上，總是不斷求新求變，而其中蘊藏的前衛精神最讓人留下強烈的印象。雖然他近年來的作品似乎在在顯露出跨文化美學的特質——這自然是源自他紮實的西洋音樂作曲技法、對中西樂器特質的掌握、個人的文化涵養及對於時代潮流與脈動的掌握——並屢屢受到國內外音樂界的注目，但對他而言，跨文化現象本就是臺灣社會固有的，因此也就始終存在於他的音樂創作與詮釋中。

有別於多數的作曲家對跨文化美學的認知，潘皇龍的音樂創作並不強調自我文化的追尋。除了如前所述的臺灣社會本就建立在跨文化型態的觀念外，他更進一步指出漢族文化也是一個民族融合下的產物。此外，以音樂創作來說，概念上是屬於西方的藝術，在中華文化的傳統中似乎沒有「作曲家」的這個概念。[6] 他以「音樂藝術」的概念來詮釋跨文化美學，讓跨文化的特質自然而然地體現於作品中（潘皇龍，2006 年 8 月 29 日）。

此外，潘皇龍也觀察到「獨善其身」的時代已經過去，現代藝術家已經不可能蜷居在家中，自我消磨創作的樂趣而不與外界接觸。換言之，當今的藝術家可能會從社會的脈動中吸取一些他有共鳴、且可以表現的東西。正因如此，較難能有純粹原創性的東西產生，甚至在藝術創作上會附合著時代的趨勢而隨波逐流，這或許是藝術家必須自我警惕的地

方。畢竟，跨文化美學有時也被誤解為一種「大雜燴」美學，好像什麼都有、什麼都像，反而失去了它的特色。關於這點，潘皇龍提出他在音樂上的處理方法：

> 我覺得這個要靠創作的技術，把它們[7]結合在一起；不只是技術，也可以說是語法。在聽一首跨文化的作品時，你不會覺得那是中國的或是非洲的音樂，就是說你的素材可以選擇不同的東西，或不同的樂器，在我來講都是我的工具，重點是我怎麼樣用我的語言把這些東西融合在一起。（同上註）

換言之，在音樂的實際詮釋上，跨文化素材的運用並不與非跨文化素材的運用有所區別。他並舉例說明之：

> 在古典音樂作品或是說主音音樂、複音音樂中，它可能就是透過一個共同的主題或是副題把這些樂器不同的音色統一在一起，現在的人可能就透過不同的語法把這些東西統合在一起。如果說你聽音樂還會說這是南美洲的音樂的話，那就是徹底的失敗了。當個人的語法夠強烈的時候，就可以把不同的東西都融合在一起。（同上註）

對於潘皇龍而言，音樂素材的選擇雖是自由的，但音樂的呈現必然是在地文化的反映。因此，身為臺灣當代作曲家的他，其音樂作品所詮釋出的跨文化美學，正是臺灣當代跨文化社會現象最誠實的一面明鏡，其中的真理是不辯自明的。

（二）鍾耀光：共同美感的追求

鍾耀光特殊的背景與多方的專長，[8]使他成為罕見地能「遊走」臺灣樂界—包括國樂與西樂[9]——及國際樂壇的音樂家。多才多藝的鍾耀光，體認到跨文化創作是二十一世紀表演藝術中不可避免的大趨勢。他指出：

> 因爲現在地球村形成的情況，使得各個文化之間的差異越來越小，又配合科技的發達，國家與國家之間的界線越來越模糊，使得人與人之間的藩籬逐漸消失了。因此，因爲社會是這樣，所以會影響到藝術創作，甚至是因網路視訊的發達，使藝術創作的時間、製作的過程縮短了，這樣的一個趨勢必會激勵藝術家們在創作時朝不同文化或領域去結合。（鍾耀光，2006 年 5 月 10 日）

鍾耀光本身的音樂創作雖與跨文化美學息息相關，但其實他對「跨文化」這個詞倒也沒有確切的定位。對於跨文化理念之實踐，鍾耀光較不在意作品的外在來源，而較重視作品的內涵及所呈現出來的效果是否符合內心的感覺，是否與心靈相契合。他覺得即使不同的文化或藝術，從表面的形式看來非常不一樣，但裡面一定有某些東西是相同的。「因為我們都是人」，鍾耀光解釋，「如果覺得這個東西美，或是有藝術價值的話，一定是因爲某些東西是我們全人類都覺得美的」（同上註）。正因這樣以內在精神為旨的藝術觀，使得鍾耀光對跨文化美學的音樂詮釋，從不拘泥於外在形式的跨法（即使他也強調至少在技術上要能掌握異文化的特質與彼此間的異同），而是以各文化之間的共同核心價值為依歸。他闡述其跨文化的藝術觀：

> 若是今天我要去做一個不同文化的結合時，我會希望要從不同的形式中找到共同美的東西，並將它創造出來，這個共同美的東西就是作品的主軸。然後再把這些不同文化或藝術的差異性的表面都呈現出來，所以表面上看是來是很不一樣的，但今天一個創作之所以能成爲藝術，就是因爲作品中有一些共同的東西，不論今天是日本的、非洲的，都能感動到人，這就是我的作品中要強調的。（同上註）

由此可見，鍾耀光的跨文化創作是從尊重各文化自身的審美觀及其外在表現出發，再將各文化不同外表中所共有的美感經驗，巧妙地詮釋於音樂作品中。對他來說，如果觀眾看了聽了會被感動，能感受到這份共同的美感，無疑就是成功地體現了跨文化美學於其音樂詮釋中。

（三）劉學軒：混合式的思想傳達

以《三峽祖師廟的石獅》（2001）、《出草》（2002）等作品揚名國際的青年作曲家劉學軒，不因自記的「特殊」家庭背景，[10] 而改變對音樂藝術的熱愛。他擅長的創作種類相當多元，從管弦樂、室內樂、打擊樂、現代國樂乃至於電影、電視、動畫配樂、兒童音樂及數位音樂等（劉學軒，2007 年 5 月 24 日），劉學軒以各種音樂的詮釋來體現他的思想與精神——包括跨文化美學。對劉學軒而言，跨文化不僅僅是藝術意涵的概念，而是蘊藏著更多文化思想上的意涵：「跨文化很少用在純粹的藝術中，因爲藝術的分野是很清楚的，像是音樂、舞蹈、戲劇，那跨文化就不同，它是把文學、思想通通都加進來」（劉學軒，2006 年 5 月 18 日）。例如他的室內樂作品《鬼忌》，此作品的創作動機是劉學軒有感於當時正值「九一一事件」、美伊戰爭、及「SARS」的全球蔓延，人類正面臨戰爭與疾病肆掠中。戰爭與疾病帶來的死亡，留給親人及其他人無限悲傷與恐懼；劉學軒描繪出面臨死亡的恐懼與戰爭的無奈，及期待和平與健康到來的祈禱，希望能夠為此一奇異的世代留下見證。這首作品同時也是劉學軒為了紀念他的好友，一位英年早逝的琵琶演奏家紀永濱而作，故也隱含了一個懷念故人的主題。所以這些有意義的思想或觀感，都成為劉學軒在音樂中詮釋的題材。

提起「跨文化」，劉學軒認為這是西方後現代美學一路延續到今天的結果：「你想放什麼就放什麼」的後現代侵入藝術領域中，似乎就是一種跨文化的展現（同上註）。他解釋：

> 「跨文化」這個名詞很難超越我所說的後現代美學，我認爲我們都還在後現代美學中，就是一種混合式的東西，混合著思想、美術、人文、文化，歷史等等的一種極端……我的跨是跨在思想的部分，比如說跨文化、跨文學，我不喜歡去實驗敲一個玻璃然後打碎，什麼東西別人都實驗過了，沒有什麼是新鮮的。除非是你想出來的意象創意是即時的，重點在於你能不能融入你的作品之中，實踐時那樣的創意是否有意義，代表了什麼，有什麼意義（同上註）。

從題材、類型到風格，音樂創作從不畫地自限的劉學軒，以混合式的思想傳達作為音樂詮釋跨文化美學的最佳實踐。

（四）黃正銘：面面俱到的傳承與開發

近年來，「采風樂坊」的成績論在表演形式或內容上，可謂於臺灣國樂的發展中開拓出

一片新視野，團長黃正銘自然功不可沒。他主張用傳統學院派的理論為基礎，以實際行動來實踐跨文化美學在當代的民樂傳承中。

「采風樂坊」的創團理念很明確，即屬於中國人獨特的絲竹樂，應該走出華人圈子，傳達到世界的各個角落。而「采風樂坊」作為一個臺灣的表演團體，便應突出其本土性、在地性，擷取與臺灣本體文化有關的內容與元素，所以該團創團之初即朝此方向進行。而國際化、本土化、專業化、傳統化、現代化等多面向的表演風格，面面俱到的傳承與開發，便是「采風樂坊」自我期許的態度。故當其他大部分音樂團隊繼續做「保存」的工作，繼續演奏過去的曲目，或仍以大陸的作品、文革的作品為主要詮釋對象時，黃正銘卻帶領著「采風樂坊」走屬於「臺灣絲竹樂」的路線。當「采風樂坊」出國演出，被問起「采風樂坊」來自哪裡、演奏家又是哪裡人、演出的作品又是什麼作品時，因為都是原自臺灣，就可以突顯出臺灣絲竹樂的主體性與本土性。

作為一個當代的藝術家，黃正銘的藝術觀中最與眾不同的一點，就是對於「學院派」的堅持。當愈來愈多音樂演奏家、作曲家不願再把自己的格局侷限於所謂的「學院派」窠臼時，黃正銘卻大聲疾呼「學院派」的重要性，並堅持那是實踐當代跨文化美學的核心基礎。他定義他所認知的「學院派」：

> 第一、我認爲它嚴肅的對待音樂作品；第二，它經過學校教育系統的養成。至於所謂的主流與非主流應該看從哪一個角度來看待？對一般大眾而言，潘老師 [11] 是非主流的，許常惠與李宗盛誰是主流？一般大眾理解李宗盛的多過許常惠，但許常惠卻是「學院派」中的佼佼者。因爲我也是學院出身的，因此我也期待以嚴肅的態度來看待音樂作品，不能因爲大家嘴上嚷嚷，就覺得誰較偉大（黃正銘，2006 年 5 月 25 日）。

對黃正銘而言，唯有不斷地努力求進步，讓自己的演奏達到國際的專業水準，並堅持以最傳統的學院派曲目為本，站在傳統的根基上與國際間知名作曲家合作，以探索中國民樂的新詮釋，讓世界了解臺灣的「國樂」的過去、現在和未來，這才是體現當代跨文化美學的真正意義。

（五）謝韻雅：從差異中激盪出的自我肯定

以跨領域、跨文化為表演藝術核心思想的「聲動劇場」團長謝韻雅，對跨文化美學的音樂詮釋，是在她那貫穿古今中外的無國界前衛風格中，尋找出異己的差異，並從而激盪出對於自我的肯定。她把與美籍夫婿普瑞（Scott Prairie）一手打造出來的「聲動劇場」，看作是一個結合性靈與藝術的跨領域表演團體；對於藝術創作的跨文化對象與方法，謝韻雅有獨到的見解：

> 就字面上來說，跨文化是指一個民族文化根基的發展，比如說像是將印度文化與中國文化結合……文化是比較多層面的，如果在同一個民族中，你可說是傳統與現代的文化，因爲文化比較關係到人、生活。關係到人，你在不同民族和國家中也會形成不同文化的生活方式，所以如果要跨文化的話，就有更多各種跨的方法。文化的跨越是很籠統的，而且東西方的跨文化較多（謝韻雅，2006 年 9 月 19 日）。

把此種多面向的跨法運用在音樂中，謝韻雅認為「實質」的部分最為重要。她舉一首叫《東風》的作品為例，說明其夫婿普瑞因為喜歡中國古琴那種東方冥想的氣質，便以低音吉他去模仿古琴滑弦的部分。西方音樂中比較少有古琴音樂中的空間感，及不可預期的速度，而古琴本來就不是作為表演的樂器，是作為冥想的樂器。謝韻雅進一步指出，跨文化必須在文化認同上有所跨越，要不然就會變成只是在模擬某一種聲音，這樣的跨法只有達到複製的程度而已，只是形式上的跨越，而缺乏情感和實在的內容。

並非藝術科班出身的謝韻雅，到了紐約後才開始對表演藝術的真諦有了一番深刻的體會，並且藉由與其他文化的互動、交流，更能認清並肯定自我的特質。她認為臺灣應歡迎更多的族群進來，然後這會是一個允許文化的差異性在這裡開花、交流的大空間，從而認定自我文化的價值。這就好像為什麼在國外會比較容易看到自己的根源，因為有所比較。或許「聲動劇場」，甚至謝韻雅本身的家庭生活所體現的，正是這樣在本質上的跨文化。她也藉由與外籍夫婿的相處，來描述跨文化的面向：

> 我覺得很幸運的是有這個動機和命運，跟我先生 Scott 相識，這麼一個東方跟西方的結合。在臺灣我們每天還是面臨到文化差異的狀況，這個差異當我們能在互相尊重、互相看到優點的方式，就不會有危機，說會少了自己文化的創造力，一點都不會。它反而會讓你更清楚你自己文化裡的優勢，或是你自己想要更強化的是什麼，還會有機會去吸收到別的文化能夠幫助你的力量是什麼（謝韻雅，2006 年 9 月 19 日）。

謝韻雅與其「聲動劇場」來自世界各地的夥伴們，不但是跨文化美學的積極執行者，更是創造者。他們剝除各所屬文化之間的藩籬，跳脫原型，從而了解其他民族的文化，並重新認識自我，進而共同創作出一種新的文化。

肆、結論與建議

（一）跨文化美學的真摯性：跨文化美學不是「大雜燴」美學，它是從多文化的碰撞、融合中所孕育出的一種展現有機藝術原創性的藝術態度。跨文化美學往往因為它豐富的外在形式，而令人產生一種「各自為政」的錯覺，許多現代實驗性拼貼的作品，就是在沒有根源的外在形式上作變化而已，這是對跨文化美學的誤會。音樂美的珍貴，或說它的藝術價值，不是在於琳瑯滿目、日新月異的外在包裝或組合，而是在於它能透過各種外在的形式或語言上的差異，去體現發自內心的原創、有機精神。

（二）跨文化美學的詮釋面向：首先，跨文化美學具多樣性的潛能，可反映出超越某單一文化美學的新美學；其次，個別文化的自我審美態度之如何建構與獨立，及對異文化的尊重與學習情形，乃是跨文化美學價值建立前必須解決的核心問題；再者，個人與個別民族文化之精神是左右跨文化美學的關鍵；最後，對藝術作品背景的認識及其建構過程的了解，是體會跨文化美學最順暢的溝通管道。

（三）跨文化美學在臺灣的當代音樂發展中所蘊藏的意義與影響：跨文化是當代表演藝術的一個大趨勢；跨文化美學在臺灣的當代音樂發展中，扮演著兼具傳承與開創的重要角色。不論從歷史或人種的角度來看，臺灣本身就是一個跨文化的社會。臺灣的文化深度，

本源自古今中外各式文明教化與傳統習俗的融合，它屬於過去，也屬於現在，所以呈現出來的音樂就會有跨文化的現象。換言之，跨文化美學始終存在於我們的音樂藝術創作與欣賞中。只是，當今日趨向多元、複雜的社會結構，文化差異日益縮小的地球村型態，漸漸改變了人與人之間的關係，作為人文產物的音樂，與世界的互動也就隨之變化。所以，跨文化美學的面貌在當代社會中被深化，它在音樂發展中的重要性，亦被突顯出來。從古至今、由內而外，跨文化美學扮演著兼具音樂傳承與開創的重要角色。值得一提的是，由於臺灣的新音樂創作深受西方音樂藝術概念的影響，可以預見的是，未來的發展仍會保留西方音樂的要素。畢竟，對儒家文化來講，音樂雖是一個文人必備的條件，但那並不是專業，而是一個修身養性的手段，這點，臺灣的新音樂在發展之初，便已埋下了伏筆。

近年來，世界各地的音樂研究者紛紛已關注到：現代音樂未來發展的重要關鍵，不應只限於其藝術性的創造或革新而已，而是在於音樂與其母體社會、交流的文化和傳統之間的密切互動關係，蓋當代藝術並非個人的私事，而是個人關心週遭一起生活的共同體所表現出的藝術呈現。跨文化美學是當代社會對文化、藝術價值的忠實反映，當代音樂的詮釋便是對此種新特質的間接呈現。音樂藝術不斷地在技法上講求改革與創新，固然是理所當然的事，但卻不能被侷限在如此狹隘的界線中，畢竟創新的技法只是奠定自我風格的基礎。體認到跨文化美學對臺灣當代音樂發展蘊藏著深遠的意義與影響後，當代音樂藝術工作者便必須先認清自身的傳統與內在特質，並掌握自我與其他異質文化間的共同點與差異點，才能與週遭日新月異的世界交流，進而建立自己獨樹一格的新文化視野。

註　釋

1. 本文之部分觀點曾口述發表於「2006 臺灣音樂學論壇學術研討會」（臺灣音樂學論壇籌備小組暨國立中山大學音樂學系聯合主辦，時間：民國九十五年十二月一日、二日，地點：國立中山大學）。
2. 此種情況近來已有改變，少數高等學府如臺灣藝術大學表演藝術研究所、文化大學藝術研究所及臺灣大學音樂學研究所等，都已廣泛納入西方音樂以外的各種音樂之研究與學習。
3. 受限於客觀條件的限制，不用買樂器、可眾人合唱的聲樂成爲當時最普遍的音樂學習對象；而爲聲樂伴奏的風琴（後來逐漸被鋼琴取代），也成爲主要的學習樂器。
4. 劉學軒受本文作者訪問時仍是「臺北打擊樂團」之團長暨藝術總監，且尚未進入中國文化大學擔任專任助理教授的職務。
5. 若從亨克曼以各民族的特性爲討論軸心來看，似乎又更接近 cross-cultural 的意義。
6. 以儒家文化來講，音樂是一個文人必備的條件，但那並不是專業而是一個修身養性的手段。
7. 指各種多元、多文化的創作素材。
8. 目前定居於臺灣的鍾耀光出生於香港，在美國先後拿到打擊樂演奏與作曲雙料博士，除了以這兩種身分活躍於樂壇外，也從事教學（現任國立臺灣藝術大學音樂系教授）、指揮與藝術行政的工作，二〇〇七年三月一日起並擔任臺北市立國樂團的團長。
9. 在訪談的過程中，鍾耀光也透露其個人對於臺灣音樂界中，西樂與國樂涇渭分明的情況大感不解與不認同。
10. 其父是前臺灣文獻館館長劉峰松，其母是行政院文化建設委員會主委翁金珠。

11. 指作曲家潘皇龍。

參考文獻

一、中文書目

王柯平（2001）。〈中西美學的會通要略〉，**《美學》**，第五期，頁 53-58。北京：中國人民大學。

伊瑞克森（Erickson, M.）（2004）。〈藝術世界：跨文化溝通的管道〉（Artworlds: Avenues for Cross-Cultural Understanding），**《國際藝術教育學刊》**，2/2，頁 43-75。

亨克曼（Henckmann, W.）（2002）。〈跨文化美學的一些問題〉（Some Problems of Intercultural Aesthetics），林國源譯。**《美學藝術學》**，卷 1，頁 73-83。

呂鈺秀（2003）。**《臺灣音樂史》**。臺北：五南。

李西建（2001）。〈中國美學的詩性智慧及現代意義〉，**《美學》**，第四期，頁 56-63。北京：中國人民大學。

林宏璋（2004.6.18）。〈界線內外：跨領域藝術在臺灣〉，**《財團法人國家文藝基金會網頁》**。擷取日期：2007 年 5 月 31 日。
http://www.ncafroc.org.tw/park/park_research.asp?ID=3&NAME=Park&ser_no=318

阿賓那・坡西安那達（1998）。〈國際藝術展中的亞洲當代藝術〉，《*Asian Contemporary Art: Where is it Heading*》，鄭惠美編，臺北：臺北市立美術館，頁 24-37。臺北雙年展——亞洲當代藝術國際研討會。

青木孝夫（2001）。〈東亞美學的課題：以日本爲焦點〉，**《美學》**，第四期，頁 59-61。北京：中國人民大學。

侯瀚如（1998）。〈全球化、混亂、空洞、反烏托邦〉，《*Asian Contemporary Art: Where is it Heading*》，鄭惠美編，臺北：臺北市立美術館，頁 66-73。臺北雙年展——亞洲當代藝術國際研討會。

威爾許（Welsch, W.）（2002）。〈全球化時代的認同之反省——就跨文化視點〉（Rethinking Identity in the Age of Globalization: A transcultural Perspective），潘琨譯。**《美學藝術學》**，第 1 期，頁 85-94。

柯芳隆（2000）。〈漫談臺灣當代音樂創作〉，**《彈音論樂：音樂演出與音樂研究》**，頁 321-324。臺北：高談文化。

張　默編（1990）。**《中國當代美學》**。河南：河南人民。

許常惠（1977）。**《尋找中國音樂的泉源》**。臺北：大林。

許常惠（1983）。**《中國音樂往哪裡去》**。臺北：百科文化。

許常惠（1986）。**《中國新音樂史話》**。臺北：樂韻。

許常惠（1991）。**《臺灣音樂史初稿》**。臺北：全音。

陳郁秀主編，莊永明等著（1997）。**《音樂臺灣一百年論文集》**。臺北：白鷺鷥基　金會。

陳慧珊編撰（2004）。**《2004 兩廳院現代音樂節讀本》**。臺北：國立中正文化中心。

陸谷孫主編（1992）。**《英漢大辭典》**。臺北：東華書局。

黃正銘（2006 年 5 月 25 日）。〈接受陳慧珊訪問有關跨文化美學、音樂創作等相關問題〉。

趙　琴編（2002）。**《許常惠——那一顆星在東方》**。臺北：時報文化。

劉靖之（1998a）。**《中國新音樂史論上》**，臺北：燿文事業出版。

劉靖之（1998b）。**《中國新音樂史論下》**，臺北：燿文事業出版。

劉學軒（2006 年 5 月 18 日）。〈接受陳慧珊訪問有關跨文化美學、音樂創作等相關問題〉。

劉學軒（2007 年 5 月 24 日）。〈劉學軒〉。**《維基百科，自由的百科全書》**。擷取日期：2007 年 6 月 28 日。http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8A%89%E5%AD%B8%E8%BB%92

潘皇龍（1987）。**《現代音樂的焦點》**。臺北：全音。

潘皇龍（2006 年 8 月 29 日）。〈接受陳慧珊訪問有關跨文化美學、音樂創作等相關問題〉。

蕭新煌（1998）。〈慾望城市：全球化之下東亞城市中產階級的文化風貌〉，《*Asian Contemporary Art: Where is it Heading*》，鄭惠美編，臺北：臺北市立美術館，頁 13-23。臺北雙年展——亞洲當代藝術國際研討會。

謝韻雅（2006 年 9 月 19 日）。〈接受陳慧珊訪問有關跨文化美學、音樂創作等相關問題〉。

鍾耀光（2006 年 5 月 10 日）。〈接受陳慧珊訪問有關跨文化美學、音樂創作等相關問題〉。

羅基敏（1998）。**《當代臺灣音樂文化反思》**。臺北：揚智文化。

羅基敏編（2000）。**《談音論樂：音樂演出與音樂研究》**。臺北：高談文化。

羅基敏（2005）。**《古今相生音樂夢：書寫潘皇龍》**。臺北：時報文化。

龔鵬程（1998）。**《美學在臺灣的發展》**。嘉義：南華管理學院。

二、外文書目

Palmquist, M.E., Carley, K.M., & Dale, T.A. (1997). Two Applications of Automated Text Analysis: Analyzing Literary and Non-literary Texts. In C. W. Roberts (Ed.), *Text Analysis for the Social Sciences: Methods for Drawing Statistical Inferences from Texts and Transcripts*, 171-189. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Wheeler, B. (2003). *The Interdisciplinary Music Therapist [online] Voices: A World Forum for Music Therapy*. Retrieved December 12 2006 from http://www.voices.no/columnist/colwheeler020603.html

On the Musical Interpretation of Cross-Cultural Aesthetics —Using Examples of the Artistic Views of Selected Taiwanese Contemporary Composers

Hui-Shan Chen

Abstract

Apart from eastern thinking, the contemporary music creation of Taiwan has been influenced greatly by the western culture; the fusion and conflict between the western elements and the local character appear clearly in the breakthrough of musical technique and the change of the musical style. Nevertheless, affected by the change of social structure and the transformation of social concept, the creation of contemporary music of Taiwan has moved from its Chinese-related and pan-western aesthetic inclination to a kind of attitude based on cross-cultural aesthetics. A new cross-cultural aesthetics has becoming an important role in the development of music of Taiwan; hence, issues like aesthetic criterion of music, function of music and music's cultural identity, etc., all need to be reviewed and rethought.

This paper, first of all, examines the close relationship between music and society from the development of contemporary music of Taiwan. Secondly, from the literature review, this paper clarifies the definition and aspect of cross-cultural aesthetics, and through the interviews with certain selected Taiwanese composers, it explores the meanings of the musical interpretation of cross-cultural aesthetics. Finally, this paper discusses the influence of cross-cultural aesthetics on the development of contemporary music of Taiwan.

Key words： cross-cultural aesthetics, musical interpretation, contemporary music of Taiwan, Taiwanese contemporary composers

Assistant Professor, Graduate School of Performing Arts, National Taiwan University of Arts.

成本在活動精熟度與持久利益之關係研究——以街舞休閒活動爲例

鄭天明[1]　曹又心[2]　李佳豪[3]

摘　要

近年來，多層次街頭流行文化開始受到青少年歡迎，這樣的休閒活動同時具有塗鴨藝術、DJ、饒舌音樂以及街頭舞蹈等元素，本研究以街頭舞蹈之休閒活動參與者爲研究對象，針對其活動精熟度與持久利益之關係，探討成本所扮演的角色。活動精熟度是決定持久利益獲得之重要因素，但同時亦受成本（時間成本、經濟成本與機會成本）角色之影響。本文有效樣本共 314 份，以 SPSS 12.0 中文版爲資料分析工具，進行描述性分析、相關分析、層級複迴歸分析等。研究結果顯示，街舞休閒活動參與者的精熟度越高，所獲得之持久利益就越高，活動精熟度越高，所付出成本就越高，參與者所獲得之持久利益越多，其成本相對就高。參與者的精熟度程度愈高，以及成本付出愈多，則其持久利益相對增加，當參與者之活動精熟度受到成本的調節，則其持久利益程度也將會有顯著的提升。再者，不論活動精熟度程度高低，高成本參與者之持久利益程度均大於低成本參與者，呈顯著之正向干擾，行爲承諾愈高以及成本愈高，則其持久利益度愈高，當參與者之行爲承諾受到成本的調節，則其持久利益也會顯著提升，不論行爲承諾高低，高成本參與者之持久利益程度均大於低成本之參與者，呈顯著之正向干擾。

關鍵字：成本、活動精熟度、持久利益、街舞休閒活動

[1] 鄭天明現爲國立屏東商業技術學院休閒事業經營系副教授

[2] 曹又心現爲國立屏東商業技術學院休閒事業經營系學生

[3] 李佳豪現爲國立屏東商業技術學院行銷與流通管理研究所研究生

壹、前 言

臺灣於民國九十年推行『週休二日』政策，使得國人平均休閒時間增加，加上經濟的成長及國民所得的提高，促使戶外休閒活動的人口不斷地成長，也讓休閒活動呈現更多元化之趨勢，而街頭流行運動在休閒活動多元化中是相當盛行的。在全世界年輕人生活中延燒，並帶領流行風潮的 HIP HOP，是一種結合塗鴨藝術、DJ、饒舌音樂以及街頭舞蹈（以下簡稱街舞）的多層次街頭流行文化。而這股多層次的前衛流行文化，也在運動中漫延開來，特別是從街舞、籃球運動中，從美國 New York 街頭，穿著隨性、穿耳洞、身上或臂膀上偶有一兩個刺青，球場邊的牆上或籃板上可隨處看到城市塗鴉的作品，配合著簡單的肢體律動以及 Hip Hop 的音樂讓整個舞蹈更發揮自由、超我的境界（黃明甘、高小芳、向薇潔，2006）。而這樣的街頭流行舞蹈即是街舞活動（B-Boying）。

街舞，不僅僅只是休閒活動，它包含許許多多的元素，是外國人生活中的一部分，更是他們生活中的一門藝術。街舞也是目前深受臺灣年輕族群喜愛的舞蹈運動，它不僅吸引了成千上萬的人爭相學習，更進一步地將其視為工作。在參與街舞活動的過程中，因為日漸投入而產生與其他活動相較之下更為積極的參與力，甚至專精於街舞活動的知識技能，也參與或創建街舞社團，而這樣的行為態度會影響生活方式，且此活動在生活中佔有重要的一席之地。這種概念就是 Bryan（1977）所提出的活動精熟度（recreation specialization）概念：指一種遊憩行為由普遍簡單階段持續發展到需要具備專業技能的階段，藉由設備、技巧、技術等方面之評估所獲得。簡單來說，活動精熟度是一種遊憩行為的發展過程，一種人們參與休閒活動時間改變的模式。

Driver（1990）認為，雖然一般的休閒活動能使休閒活動參與者感到全然的快樂，但是只有持久利益才能讓休閒活動參與者會熱衷且持續的參與此休閒活動。由於街舞活動需要長時間的投入，才能達到活動精熟度，所以持久利益是休閒活動參與者會持續投入的主要因素。而在 Stebbins（1992）、Bryan（2000）以及 Scott and Shafer（2001a）的研究過程中，除了發現活動精熟度與持久利益有關外，還會正向影響成本，所以成本也會隨著持久利益的增減而有所不同。

回顧街舞活動之相關研究，大都趨向街舞活動技巧（林怡潔，2000a；陳世偉，2003）；街舞活動空間（林伯勳，2002）；街舞活動文化之發展（Keyes, 1991；林益民，1997；林怡潔，2000b；Gause, 2001；Rutherford, 2001；呂潔如，2001；Anderson, 2003；李靜怡，2005）。歸納上述發現，就變項關係而言，針對活動精熟度與持久利益之研究，以及成本在活動精熟度與持久利益之間所扮演的角色，相關研究匱乏，但卻是一個相當值得探討的議題。因為，休閒活動持久利益的獲得，源自活動精熟度的程度，精熟度愈高，休閒活動參與者愈願意投入成本以獲得更多的持久利益（Scott & Shafer, 2001a）。街舞是一種高技術性的休閒活動，所以活動精熟度程度相對較高，遊憩者在成本與持久利益之間的取捨是一個值得探究的課題。基於前述之動機，提出本研究主要之目的為（1）探討活動精熟度與成本之間的關係；（2）探討活動精熟度與持久利益之間的關係；（3）探討成本與持久利益之間的關係；（4）探討成本在活動精熟度與持久利益之間所扮演的角色。

貳、文獻探討

一、臺灣街舞之發展現況分析

不論是 New School、Old School 甚至最新發展出有包含律動的 HIP-HIP Jazz，我們可以從越來越多的街舞活動與參與人潮看出新世代對街舞的喜愛與狂熱（林怡潔，2000c），街舞在臺灣已經是學生的全民運動，除了 MTV 裡面明星扭腰擺臀，大跳特跳地推波助瀾，還有各高中大學一年到頭都有的舞會，可以讓同學大展身手。而舞會時 DJ 所選的，絕大部分也都是屬於街舞性質的舞曲，會跳街舞的同學尬起舞來讓人直呼過癮，當然成為眾人焦點，剩下的人當然只能氣得牙癢癢的，下定決心一定要學會跳舞，不然只能跟壁花、壁草、壁紙為伍。難怪幾乎每個大學社團都有熱舞社，高中熱舞社的規模也愈來愈大，連國中課外活動都開始加入熱舞課程了（黃明甘等人，2006）。在政府方面，臺中市為了推廣時下青少年熱衷的「街舞」活動，未來將納入全民運動會的比賽項目中，並考慮在升學管道中，給予在「街舞」項目表現優異者優惠。教育局目前初步擇定增設的「街舞」活動場地，包括捷運站、華納威秀、西門町，或青少年育樂中心、中正紀念堂、國父紀念館廣場、文化中心等地點。除了舉辦第一屆「市長盃青少年街舞邀請賽」，教育局還會進一步輔導各級學校成立「街舞」社團，以及協助推動「街舞」相關活動；另教育局已針對優秀的「街舞」團體或個人，研訂獎勵評審辦法，未來更將它發揚光大，結合媒體與企業贊助舉辦許多比賽或研習營，例如：新港文教基金會就將街舞結合民間的民俗技藝（八家將），讓三太子八家將文化正面化，並且結合「哪吒」形象如何把三太子、八家將的動作融入街舞，發展出「新港舞步」臺灣街舞，而不只是抄襲美國街舞的形式，跳出臺灣文化的街舞。

二、活動精熟度（Recreation Specialization）

活動精熟度（recreation specialization）之概念，係由 Bryan（1977）所提出，並將其定義為：『遊憩者對活動從廣泛的參與過程，自低涉入到對特定活動有精熟度的表現，到高涉入的連續行為，可由參與之運動或活動的裝備、技巧及對地點的偏好中反映出來』。意指在參與休閒活動的過程中，因為日漸投入而產生與其他活動相較之下更為積極的參與力，甚至專精於所投入的活動之知識技能，而這樣的行為態度會影響生活方式，且此活動在生活中佔有重要的一席之地。簡單來說，活動精熟度是一種「遊憩行為」的發展過程，一種人們參與休閒活動時間改變的模式。

Bryan（1977）建議透過擁有的設備、技巧及對環境的偏好作為有效評估個人活動精熟度之構面。Scott and Shafer（2001a）認為在 Bryan（1977, 2000）的說法中精熟度有兩種意義：其一，為個人在戶外遊憩活動所展現出來的傾向與行為的範圍。其二，為個人在一段時間後技巧的增加與對休閒活動的承諾。後續的研究者陸續提出其他變數如：生活形態中心性、持續性的涉入及設施與投資，來衡量活動精熟度（Bricker & Kerstetter, 2000; Donnelly, Vaske & Graefe, 1986; Schreyer & Beaulieu, 1986; Wellman, Roggenbuck, & Smith, 1982）。

若干學者認為 Bryan（1977）所提出的活動精熟度，僅屬於認知面與行為面，並未包含個人對活動發展情感依戀的衡量與型態（Buchanan, 1985; McIntyre & Pigram, 1992）。Little

（1976）曾以認知系統（cognitive system）、行為系統（behavioral system）與情感系統（affective system）建構一個「精熟度環（specialization loop）」（圖 1）。McIntyre and Pigram （1992）延續其概念，將衡量活動精熟度的諸多變數整合為此三個系統，其中認知系統包含有「環境屬性(setting attributes)」、「知識（knowledge）」與「技巧（skills）」三個次構面；行為系統包含有「過去經驗（prior experience）」、「熟悉度（familiarity）」兩個次構面；情感系統指的是持續性的涉入（enduring involvement），包含有「重要性（importance）」、「愉悅性（enjoyment）」、「自我表現（self-expression）」與「中心性（centrality）」四個次構面，如圖 2 所示。

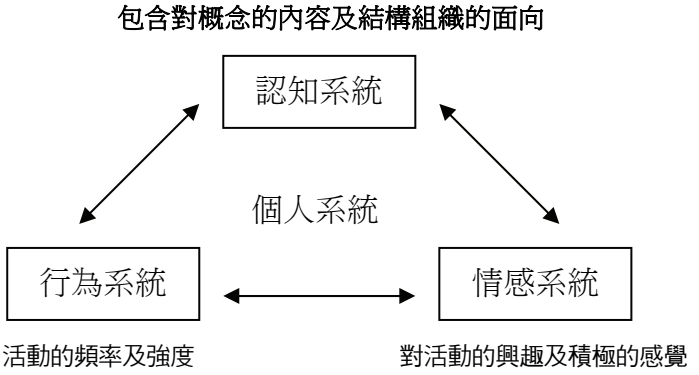


圖 1　Little（1976）的精熟度環

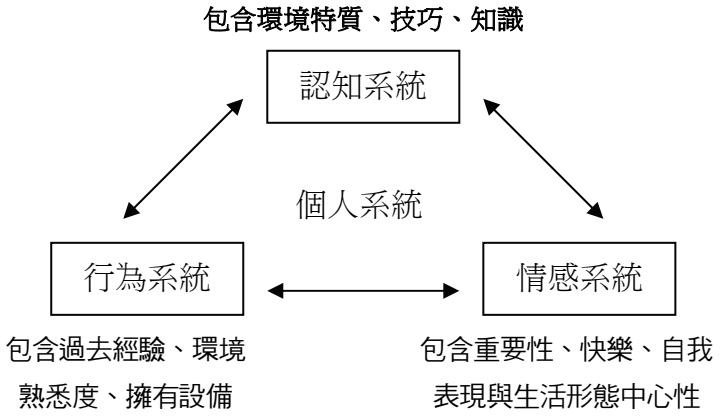


圖 2　McIntyre and Pigram（1992）的活動精熟度環

McIntyre and Pigram（1992）對賞鳥者活動精熟度的三個衡量構面為「過去經驗（pastexperience）」、「生活型態中心性（centrality-to-lifestyle）」及「經濟承諾（economic commitment）」。國內研究活動精熟度的學者，亦多沿用 McIntyre and Pigram（1992｛三個系統的概念，來衡量活動精熟度（Bryan, 1977；Kelly & Godbey, 1992；Kuentzel & McDonald, 1992；McFarlane, 1994；侯錦雄、歐陽慧真，2002）。

Scott and Shafer (2001a)將活動精熟度衡量構面劃分為「行為（Behavtor）」、「知識技能（Skill and knowledge）」、「行為承諾（Behavioral Commitment）」及「個人承諾（Personal Commitment）」，之後 J.H. Lee and D Scott（2006）針對由其活動領導者之活動精熟度與持久利益之關係研究中，即是採用 Scott and Shafer（2001a）之活動精熟度構面，故本研究將街舞活動參與者之活動精熟度構面分為「行為（Behavtor）」、「知識技能（Skill and knowledge）」、「行為承諾（Behavioral Commitment）」及「個人承諾（Personal Commitment）」進行探討。

三、成本（Costs）

有關成本（Costs）之定義，主要是買方為獲得產品品質與相關利益，所需付出的金錢、時間與努力，當活動參與者對遊憩活動所提供的體驗愈高，其願意支付的價格愈高，故遊憩慾望的滿足是影響遊憩者願意支付價格高低之關鍵（Lin, 1988）。Cesario and Knetsch（1976）將旅遊時間納入旅遊成本中，其考慮的因素包含旅遊時間及遊憩區停留時間；Sinclair and Stabler（1998）以個體經濟理論基礎，探討遊客參與觀光活動決策之因素，導出遊客對觀光活動的需求，發現經濟因素（例如觀光成本、匯率等）是決定觀光目的地選擇重要的因素；Murphy and Williams（1999）研究北美洲鄉村觀光吸引日本旅客，係以遊客所付出的貨幣成本與所花費的時間成本會改變觀光客之行為傾向，進而影響遊客所獲得的利益，由此得知，成本除了經濟概念外，尚有時間因素存在；Rosenthal （1987）考慮到遊憩替代的重要性，比較三種不同旅遊成本法的替代價值。另外陳永坤與陳家榮（2005）引述 Mc Connell and Bockstal 與 Hof and Rosenthal 的觀點，認為成本需同時考慮旅遊成本與旅行時間，並估計其遊憩旅遊時間成本，以求得遊憩旅行時間機會成本，因此除了時間與金錢之成本外，機會成本也是成本重要關鍵因素之一，因此本研究針對街舞活動參與者所投入之成本概念，以在參與街舞活動時，所需承擔之機會、時間及經濟三項成本指標進行衡量。

四、持久利益（Enduring Benefits）

Driver（1990）認為在休閒活動中所獲得的利益，不僅是個人利益，而對團體、社會都是具有正面利益。Driver and Bruns 在 1999 年以心理學的角度研究，肯定個人在休閒活動中獲得之利益，與他人分享所獲得的快樂是具相同效益。國外學者 Driver 與他的同事（e.g., Driver & Knopf, 1977; Driver, Nash, & Haas, 1987; Driver, Tinsley, & Manfredo, 1991; Tinsley, Driver, Ray, & Manfredo , 1986）在許多的研究中，發現在休閒活動中所獲得的利益，主要包含享受大自然、獲得身體健康、消除壓力、逃離生活壓力、學習獨立、新人際關係、享受刺激與成就感以及創造力。例如，放鬆可以有助於對生活滿意度的提升，也可能提高自我成長。

Stebbins（1992）研究提出只有認真性休閒者或是活動精熟度者才能體驗到持久利益。在他的研究中指出認真性休閒者或是活動精熟度參與者，可以獲得八種持久利益，包含自我實現（self-actualization）、自我充實（self-enrichment）、恢復及修身養性（recreation and renewal of self）、成就感（feelings of accomplishment）、自我形象的提升（enhancement of self-image）、自我表達（self-expression）、社會互動與歸屬感（social interaction and belongingness）及持久性的生理效益（lasting physical products of the activity）。他強調雖然休閒活動參與者能在參與休閒活動時獲得愉悅感，但是持久利益只有在認真性休閒或活動精熟度下才可以獲得。

Iso-Ahola（1999）進一步研究，提出當休閒活動參與者精熟度越高，他們所獲得的持久利益越高。Shamir（1988）注意到雖然享受休閒和獲得快樂很容易在一般的休閒活動中經歷，但是只有認真性休閒或活動精熟度才能獲得高自我實現及持久利益。許多學者也曾經提出高成本的休閒活動也可能產生較持久之利益，例如，成就感與自我價值，其獲得支持持久利益越高，參與者會不斷地增強活動之技能（Csikszentmihalyi & Kleiber, 1991; Kelly & Ross, 1989; Kelly, Steinkamp, & Kelly, 1987）。Mannell（1993）研究老年人在高成本休閒活動和生活滿意度之間的關係，發現活動是需要長期投入且持續進行，而且是要能深入參與活動，徹底體驗，才會產生持久利益。

五、活動精熟度、成本與持久利益之關係

在部分精熟度之相關研究中發現，參與活動之時間長度時常會影響到精熟度程度之高低（Donnelly et al., 1986；Miller, & Graefe, 2000；Wellman et al., 1982），當參與活動之時間增加，則時間成本及機會成本也隨之增加，當精熟度愈高，所投資的設備也會相對地增加（Graefe, 1980；Wellman et al., 1982；Schreyer, Lime, & Williams, 1984）。在 Hotelling（1947）、Clawson and Knetsch（1966）所提出的旅遊成本法中，本研究發現成本愈高，其對於此休閒活動的涉入程度越深。Buchanan（1985）曾指出持久性涉入的觀念很相似於早期的承諾概念（Mclntyre, 1989）。Mclntyre（1989）也建議在研究消費者持久性涉入發展過程時，可以應用承諾構面加以測量。持久性涉入是被假設為在對於某一行為或產品時所產生之一個由低至高度涉入的持續發展層級（Bloch, 1981；Sherif, & Sherif, 1967）。另外，包括 Schreyer and Beaulieu（1986）；Donnelly et al.（1986）；William, and Huffman (1986).；Bryan（1977）亦發現經驗、涉入性、承諾以及精熟度等變數方面有直接的影響。Ditton, Loomis, & Choi 在 1992 年結合精熟度中社交圈次團體（social subworlds）和 Bryan（1977）的論述，整理出八點活動精熟度的特性，其中一點即為『當遊憩活動的精熟度增加時，成本將會增加』，過去許多研究也已證實（Bryan, 1977；Wellman et al., 1982；Donnelly et al., 1986；Virden, & Schreyer, 1988；Kelly & Godbey, 1992；McFarlane, 1994；李素馨，1994，1995；Bricker & Kerstetter, 2000）。

而在 Stebbins（1992）、Bryan（2000）以及 Scott and Shafer（2001a）的研究過程中，除了發現活動精熟度與持久利益有關外，還會正向影響成本，所以成本也會隨著持久利益的增減而有所不同。Driver（1990）認為，雖然一般的休閒活動能使休閒活動參與者感到全然的快樂，但是只有持久利益才能讓休閒活動參與者會熱衷且持續的參與休閒活動。Shamir（1988）也認為只有在活動精熟度程度高的情況下，才能獲得持久利益，而其他人也提出活動精熟度程度愈高，持久利益也就愈高的結果（Kelly et al., 1987；Kelly & Ross, 1989；Csikszentmihalyi & Kleiber, 1991）。Mannell（1993）則在研究中提出活動精熟度需要高持久性涉入，而高持久性涉入則需要持久利益的支撐。

歸納上述發現，就變項關係來看，休閒活動持久利益的獲得，源自活動精熟度的程度，精熟度愈高，休閒活動參與者愈願意投入成本以獲得更多的持久利益（Scott & Shafer, 2001a）。

參、研究方法及步驟

一、研究架構

Scott and Shafer（2001a）認為活動精熟度是由行為、知識技能、行為承諾及個人承諾所建構而成的。活動精熟度應該是在遊憩行為過程不斷擴張的發展過程，在過程中能夠增進遊憩活動的知識技能、個人承諾以及行為承諾。不過，他們也認為休閒活動者不喜歡花太多的時間以同樣的模式在發展所有的領域上:一部分的人可能會繼續定期參加活動且持續累積承諾，但是在知識技能的發展就較無法增長。而此一現象，研究人員認為應與活動精熟度所必須花費的成本及所獲得的持久利益有關，但無法確定成本是否與持久利益成正比(J.H. Lee & Scott, 2006）。

本文依據前文所提之研究問題與研究目的，提出研究之觀念性架構（如圖 3 所示）旨在探討活動精熟度、成本與持久利益三者之間的關係。於本研究架構中，採用 Bryan（1977）所提出活動精熟度的觀念，並進一步的採用 Scott and Shafer（2001a）所提出的『行為、知識技能、行為承諾、個人承諾』來衡量活動精熟度；採用 Bryan（2000）、Scott and Shafer（2001a）及 Stebbins（1992）所提出的成本及持久利益來進行衡量。

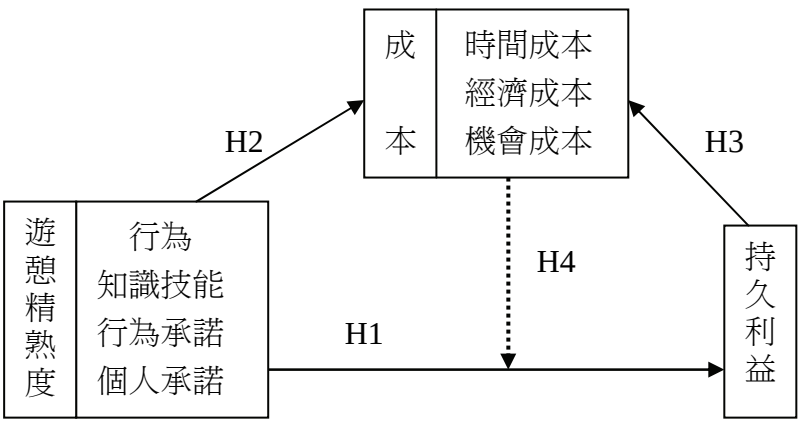


圖 3　研究架構

二、研究變數之操作型定義

本研究操作型定義分述於下：

（一）活動精熟度

採用 Bryan（2000）、Scott and Shafer（2001a）及 Stebbins（1992）之定義，「活動精熟度」意指一種遊憩行為由普遍簡單階段持續發展到需要具備專業技能的階段，藉由設備、技巧、技術等方面之評估所獲得。

（二）成本

「成本」意指參與該休閒活動所產生的時間成本、機會成本與經濟成本。

（三）持久利益

操作型定義採用 Scott and Shafer（2001a）及 Stebbins（1992）之定義，「持久利益」意指在參與該休閒活動時，可得到持久性的利益。

三、研究假設

雖然一般的休閒活動能使休閒活動參與者感到全然的快樂，但是只有持久利益才能讓休閒活動參與者會熱衷且持續的參與休閒活動（Driver, 1990）。Shamir（1988）也認為只有在活動精熟度程度高的情況下，才能獲得持久利益，而其他人也提出活動精熟度程度愈高，持久利益也就愈高的結果（Kelly et al., 1987；Kelly & Ross, 1989；Csikszentmihalyi & Kleiber, 1991）。Mannell（1993）在研究中提出活動精熟度需要高持久性涉入，而高持久性涉入則需要持久利益的支撐。根據以上論點本研究合理推測休閒活動參與者的活動精熟度，會伴隨著持久利益。故本研究欲探討活動精熟度程度的高低與持久利益之間的關係，而提出了以下之假設：

假設 1：街舞休閒活動參與者之活動精熟度愈強，對持久利益的影響愈正向。

假設 1-1：街舞休閒活動參與者之行為愈強，對持久利益的影響愈正向。

假設 1-2：街舞休閒活動參與者之知識技能愈強，對持久利益的影響愈正向。

假設 1-3：街舞休閒活動參與者之行為承諾愈強，對持久利益的影響愈正向。

假設 1-4：街舞休閒活動參與者之個人承諾愈強，對持久利益的影響愈正向。

Ditton et al.在 1992 年結合精熟度中社交圈次團體（social subworlds）和 Bryan（1977）的論述，整理出八點活動精熟度的特性，其中一點即為『當遊憩活動的精熟度程度增加時，成本將可能增加』。由此，本研究可合理推測休閒活動參與者，對所從事之休閒活動有高程度的活動精熟度，成本可能會增加。故本研究欲探討活動精熟度程度的高低與成本之間的關係，而提出了以下之假設：

假設 2：街舞休閒活動參與者之活動精熟度愈強，付出成本越高。

假設 2-1：街舞休閒活動參與者之行為愈強，付出成本越高。

假設 2-2：街舞休閒活動參與者之知識技能愈強，付出成本越高。

假設 2-3：街舞休閒活動參與者之行為承諾愈強，付出成本越高。

假設 2-4：街舞休閒活動參與者之個人承諾愈強，付出成本越高。

在 Hotelling（1947）、Clawson et al.（1966）所提出的旅遊成本法中，本研究發現成本愈高，其對於此休閒活動的涉入程度越深。Buchanan（1985）曾指出持久性涉入的觀念很相似於早期的承諾概念（Mclntyre, 1989）。Mclntyre（1989）也建議在研究消費者持久性涉入發展過程時，可以應用承諾構面加以測量。持久性涉入是被假設為在對於某一行為或產品時

所產生之一個由低至高度涉入的持續發展層級（Bloch, 1981；Sherif, & Sherif, 1967）。另外，包括 Schreyer and Beaulieu（1986）；Donnelly et al.（1986）；William and Huffman（1986）；Bryan（1977）亦發現經驗、涉入性、承諾以及精熟度等變數方面有直接的影響，因此，可以推論持久性涉入程度有可能直接影響到精熟度之等級（Mclntyre, 1989）。所以，當休閒活動的涉入程度越深，則精熟度程度愈高及持久利益也會愈高。故本研究欲探討成本花費的多寡與持久利益之間的關係，而提出了以下之假設：

假設 3：街舞休閒活動參與者之持久利益愈正向，付出之成本愈高。

Scott and Shafer（2001a）的研究過程中，發現活動精熟度與持久利益有關，且持久利益會影響成本。在部分精熟度之相關研究中也可發現，參與活動之時間長度時常會影響到精熟度程度之高低（Donnelly et al., 1986；Miller et al., 2000；Wellman et al., 1982），由此本研究可推論，當參與活動之時間增加，則時間成本及機會成本也隨之增加。而當精熟度程度愈高，所投資的設備也會相對地增加（Graefe, 1980；Wellman et al., 1982；Schreyer et al., 1984），由此，本研究可推論，當休閒活動參與者精熟度程度愈高，經濟成本則愈高。由以上所論，高程度的活動精熟度之休閒活動參與者，其成本亦會相對提昇，也會產生較高的持久利益。故本研究想探討休閒活動參與者，所花費的成本在活動精熟度與持久利益之間所扮演的角色，而提出了以下之假設：

假設 4：街舞休閒活動參與者之成本在活動精熟度與持久利益之間的關係，扮演著調節的角色。

假設 4-1：街舞休閒活動參與者之成本在行爲與持久利益之間的關係，扮演著 調節的角色。

假設 4-2：街舞休閒活動參與者之成本在知識技能與持久利益之間的關係，扮演著調節的角色。

假設 4-3：街舞休閒活動參與者之成本在行爲承諾與持久利益之間的關係，扮演著調節的角色。

假設 4-3：街舞休閒活動參與者之成本在個人承諾與持久利益之間的關係，扮演著調節的角色。

四、研究工具

（一）問卷設計

問卷採用李克特七等第度量表測量，由非常不同意至非常同意分別給予 1～7 分，因此本量表衡量所得到的數據屬於區間水準（intervallevel）。其活動精熟度採用由 Bryan （1977）的特質所建構之概念：即活動精熟度是從一般的廣泛興趣且是較低涉入到對特定活動產生興趣趨向精熟度且高涉入的連續性行為，可以反映在設備及使用的技巧上，即藉由持續的參與可讓初學者進階至專家階段；成本採用經濟概念上所考慮的經濟成本、機會成本及時間成本進行衡量；持久利益則採用 Scott and Shafer（2001a）及 Stebbins（1992）之定義：在參與該休閒活動時，可得到持久性的利益。並參考 J.H. Lee and scott（2006）所建立的衡量活動

精熟度的量表，配合街舞活動之實際狀況做文字上的修正並刪去不適用於本研究的問題選項。此量表 CR 值介於 0.60～0.81 達 0.6 以上，因素負荷值介於 0.60～0.88 符合位於 0.50～0.95 間的標準，R2　值介於 0.35～0.77 達 0.4 以上，其 AGFI 及 GFI 均在 0.9 以上，因此，本研究參考量表具有良好之信效度。

五、研究對象與資料蒐集

本研究於 96 年 3 月 1 日至 15 日進行問卷預試，共發放 103 份，無效 0 份，回收率 100%，經信、效度分析後均達標準，並無刪題。95 年 4 月 1 日至 30 日進行正式問卷發放，以北中南主要戶外街舞地點，做為取樣地點，採用便利抽樣進行樣本之蒐集。總計發放 350 份，回收 330 份，扣除廢卷 16 份，有效問卷 314 份，回收率 89.7%。

肆、研究結果分析

一、信、效度分析

本研究 Cronbach’s Alpha 值介於 0.920～0.928 達 0.6 以上，因素負荷值介於 0.500～0.796 符合位於 0.5 以上之標準，相關係數介於 0.460～0.777 達 0.4 以上，故本研究量表之信效度均達標準。

二、樣本結構分析

在樣本基本結構資料(見表 1)，性別以男性佔稍多（58.9%），年齡以 16-20 歲居多（60.5%），婚姻以未婚居多（97.1%），教育程度以大學程度的比例最多（55.4%），街舞活動受訪者居住地多半以高、高、屏（43.7%）；基隆、臺北（33.4%）為最多，其次是雲、嘉、南（13.4%）；中、彰、投（6.7%）；桃、竹、苗（2.5%），街舞技巧多半為初級（40.1%）；中級（40.1%），街舞經驗以中等的比例最多（50.7%），涉入程度以普通居多（44.0%），街舞知識大多為中等（56.1%），頻率則以 1 週 2 次以上佔多數（43.6%），家人支持度大多為沒感覺（37.9%）。

表 1　受訪樣本結構（N=314）

變項名稱		人數	百分比	變項名稱		人數	百分比
性別	男性	185	58.9	婚姻	已婚	6	1.9
	女性	129	41.1		未婚	305	97.1
學歷	國中以下	5	1.6		其他	3	1.0
	高中	100	31.8	年齡	16 歲以下	14	4.5
	專科	31	9.9		16-20 歲	190	60.5
	大學	174	55.4		21-25 歲	91	29.0
	碩士以上	4	1.3		26 歲以上	19	6.0
月收入	10000 元以下	226	72.1	居住地	基隆、臺北	105	33.4
	10001-20000 元	44	14.0		桃、竹、苗	8	2.5
	20001-30000 元	24	7.6		中、彰、投	21	6.7
	30001-40000 元	13	4.1		雲、嘉、南	42	13.4
	40001-50000 元	6	1.9		高、高、屏	137	43.7
	50001 元以上	1	0.3		宜、花、東	1	0.3
街舞技巧	初學	27	8.6	街舞經驗	無	6	1.9
	初級	126	40.1		貧乏	105	33.4
	中級	126	40.1		中等	159	50.7
	進階級	28	9.0		豐富	34	10.8
	專家級	7	2.2		非常豐富	10	3.2
涉入程度	非常低	12	3.8	街舞知識	無	2	0.6
	低	54	17.2		貧乏	89	28.3
	普通	138	44.0		中等	176	56.1
	高	87	27.7		豐富	38	12.1
	非常高	23	7.3		非常豐富	9	2.9
頻率	1 次/1 年	22	7.0	支持度	非常不支持	3	1.0
	1 次/6 月	27	8.6		不支持	50	15.8
	1 次/3 月	39	12.4		沒感覺	119	37.9
	1 次/1 月	40	12.7		支持	111	35.4
	1 次/1 週	49	15.7		非常支持	31	9.9
	2 次以上/1 週	137	43.6				

三、成本、活動精熟度以及其構面與持久利益之相關分析

本研究經由問卷調查獲得受訪者對活動精熟度、成本與持久利益等認知的實際資料後，主要的分析內容，是要探討此三項變數之間的關係。但是依統計理論，在探討因果關係之前，應對此三項變數先做相關分析，若此三項變數之間確實存在某些顯著性相關，才有探討因果關係的必要。因此本研究使用 SPSS 套裝軟體，首先就各構面做相關分析；其次，利用多元迴歸分析來檢驗研究架構中之研究假設一、二、三，即檢測迴歸模式是否成立，並順便探討各迴歸係數的顯著性；最後，運用多元迴歸分析及階層迴歸複分析檢定研究假設四，以檢測成本的中介效果及干擾效果。

各構面間相關分析詳如表 2 所示，其結果顯示：成本與活動精熟度所涵蓋的四個構面及持久利益均呈現中度或高度正相關，其相關係數介於 0.55～0.76。持久利益與活動精熟度所涵蓋的四個構面及成本均呈現中度或高度正相關，其相關係數介於 0.54～0.76。故可繼續探討其因果關係，檢驗研究架構中之研究假設。

表 2　活動精熟度、成本、持久利益與活動精熟度各構面之相關分析

變數	平均數	標準差	**成本**	**遊憩精熟度**	1.行為	2.知識技能	3.行為承諾	4.個人承諾	**持久利益**
成本	**4.89**	**1.34**	**1**						
遊憩精熟度	4.47	1.26	0.74**						
1.行為	5.21	1.65	0.62**	1					
2.知識技能	4.11	1.48	0.55**	0.47**	1				
3.行為承諾	4.14	1.74	0.56**	0.44**	0.38**	1			
4.個人承諾	4.54	1.68	0.61**	0.51**	0.39**	0.67**	**1**		
持久利益	**5.27**	**1.32**	**0.76****	0.60**	0.54**	0.58**	**0.63****	**0.75****	**1**

註：*p＜0.05；**p＜0.01

四、街舞活動參與者之活動精熟度、持久利益與成本間之關係

本研究以迴歸分析方法來檢測街舞休閒活動參與者之活動精熟度與持久利益之關係，其分析結果發現活動精熟度以及其構面，行為、知識技能、行為承諾與個人承諾，對持久利益顯著正向之影響（β=.747, p＜.001，β=.254, p＜.001，β=.233, p＜.001，β=.205, p＜.001，β=.268, p＜.001），故假設 1 與其假設 1-1 至假設 1-4 皆成立，而活動精熟度及其構面與持久利益對成本皆呈現顯著正向之影響（β=.743, p＜.001，β=.300, p＜.001，β=.248, p＜.001，β=.158, p＜.01，β=.250, p＜.001；β=.757, p＜.001），故假設 2、其假設 2-1 至假設 2-4 與假設 3 成立，如表 3。

表 3　成本、活動精熟度與持久利益之影響分析

變項影響	B（標準化係數）	F	R^2	△ R^2
行為→成本	.300***	93.127***	.559	.553
知識技能→成本	.248***			
行為承諾→成本	.158**			
個人承諾→成本	.250***			
活動精熟度→成本	.743***	365.012***	.551	.550
行為→持久利益	.254***	95.484***	.562	.556
知識技能→持久利益	.233***			
行為承諾→持久利益	.205***			
個人承諾→持久利益	.268***			
活動精熟度→持久利益	.747***	379.195***	.557	.556
持久利益→成本	.757***	414.367***	.574	.572

註：*p＜0.05；**p＜0.01；**p＜0.001

五、成本對街舞活動參與者活動精熟度與持久利益之調節效果分析

經分析顯示，活動精熟度能有效解釋持久利益約 55.4%的變異量（R2），活動精熟度與持久利益之間呈現顯著正向影響（β=0.744, t=19.189）；加入成本變數後，模式的 R2 顯著提高 8.3%，其中成本與持久利益呈現顯著正向影響（β=0.429, t=8.198）；加入成本與活動精熟度的交互項，R2 顯著提高 1.4%，成本與活動精熟度的交互項與持久利益呈現負向影響（β=-0.664, t=-3.474），即是成本具有調節作用。換言之，當街舞休閒活動參與者的精熟度程度愈高，以及成本愈高，則其持久利益也會愈高。另外，當參與者之活動精熟度受到成本的調節，則其持久利益也將會有所顯著提高，故假設 4 成立，如表 4。

表 4　活動精熟度對持久利益之調節模式

應變數	持久利益/標準化係數(*t* 值)		
變數/步驟	一	二	三
活動精熟度	.744***(19.189)	.425***(8.126)	.796***(6.724)
成本		.429***(8.198)	.759***(7.033)
活動精熟度*成本			-.664**(-3.474)
R^2（F 值）	.554***(368.232)	.636***(258.760)	.650***(182.979)
調整後 R^2	.552	.634	.647
△R^2（F 值改變量）	—	.083***(67.205)	.014** (12.067)
Durbin-Watson	2.043		

註：*p＜0.05；**p＜0.01；***p＜0.001

經上述分析後發現，活動精熟度與成本變項對於持久利益有顯著之交互作用。為進一步探討其成本在活動精熟度與持久利益中之干擾效應，本研究以交互作用圖的方式呈現（如圖 4）。先將活動精熟度程度依其平均值為基準，將樣本分為高低二群，然後配合高成本程度及低成本程度者，進一步分為四群。之後分求四群樣本在持久利益的平均值，畫出交互作用示意圖，發現不論活動精熟度程度高低，高成本參與者之持久利益程度均大於低成本之參與者，且皆呈現陡升，成顯著之正向調節效果。

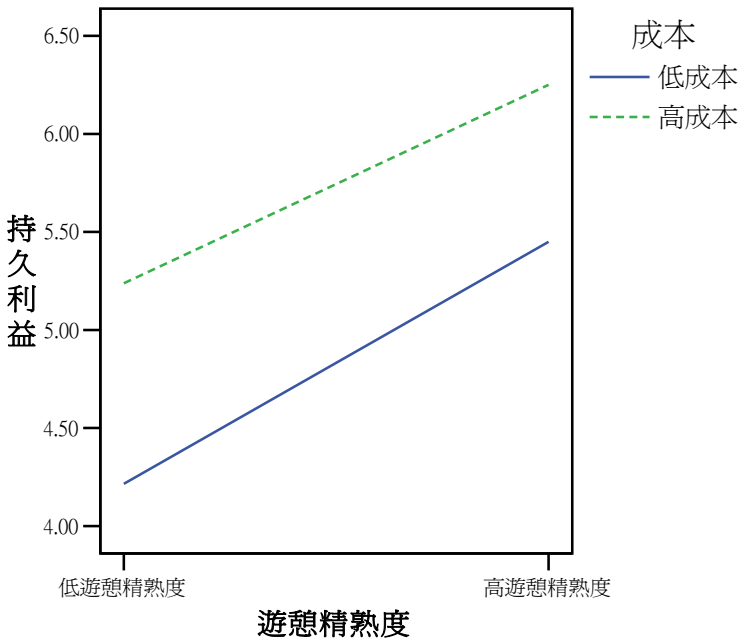


圖 4　成本對『活動精熟度』與『持久利益』之調節效果

就活動精熟度各構面進行探討發現，活動精熟度構面之行為、知識技能、行為承諾與個人承諾，能有效解釋持久利益約 55.7%的變異量（R2），其中行為、知識技能、行為承諾、個人承諾皆與持久利益之間呈現顯著正向影響（β=0.248, t=5.125; β=0.235, t=5.209; β=0.210, t=3.918; β=0.263, t=4.734）；加入成本變數後，模式的 R2 顯著提高 8.1%，其中成本與持久利益未呈現顯著正向影響（β=0.428, t=8.079）；加入成本與活動精熟度各構面的交互項，R2 顯著提高 2.7%，成本與活動精熟度構面之行為承諾的交互項與持久利益均呈現顯著負向之關係（β=-0.642, t=-2.292），表示成本發揮調節效果。換言之，活動精熟度構面之行為承諾愈高以及成本愈高，則其持久利益愈高，另外，當參與者之行為承諾受到成本的調節，則其持久利益也會顯著提升，故假設 4-3 成立，如表 5。

表 5　活動精熟度之構面對持久利益之調節模式

應變數 變數 / 步驟	持久利益/標準化係數（*t* 值） 一	二	三
行為	.248***(5.125)	.120*(2.572)	.244(1.552)
知識技能	.235***(5.209)	.129**(3.005)	-.056(-.416)
行為承諾	.210***(3.918)	.142**(2.891)	.615**(3.018)
個人承諾	.263***(4.734)	.156**(2.996)	.263(1.340)
成本		.428***(8.079)	.744***(6.547)
行為*成本			-.283(-1.100)
知識技能*成本			.307(1.540)
行為承諾*成本			-.642*(-2.292)
個人承諾*成本			-.152(-.510)
R^2（F 值）	.557***(92.538)	.638***(103.267)	.665***(63.616)
調整後 R^2	.551	.632	.654
△R^2（F 值改變量）	—	.081**(65.268)	.027* (5.725)
Durbin-Watson	2.016		

註：*p＜0.05；**p＜0.01；***p＜0.001

經上述分析後發現，活動精熟度構面之行為承諾與成本變項對於持久利益有顯著之交互作用。為進一步探討成本在行為承諾與持久利益中之調節效應，本研究以交互作用圖的方式呈現（如圖 5）。先將行為承諾依其平均值為基準，將樣本分為高低二群，然後配合高成本程度及低成本程度者，進一步分為四群。之後分求四群樣本在持久利益的平均值，畫出交互作用示意圖，發現不論行為承諾高低，高成本參與者之持久利益程度均大於低成本之遊客，且皆呈現陡升，成顯著之正向調節效果。

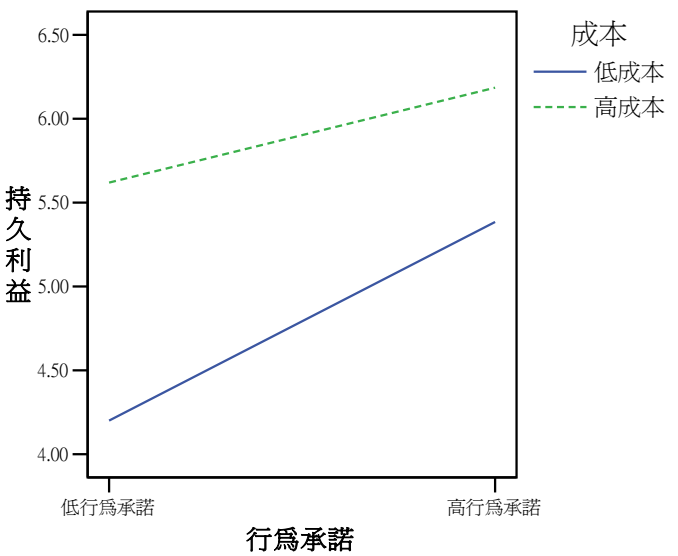


圖 5　成本對『行為承諾』與『持久利益』之調節效果

伍、結論與建議

一、結論

本研究旨在探討成本在街舞活動參與者之精熟度與持久利益間的關係並以街舞休閒活動為研究對象。本研究結果顯示：第一、活動精熟度與持久利益間有顯著正向影響關係，此一結果驗證其他學者所提出之活動精熟度愈高，對持久利益的影響愈正向（Shamir,1988；Kelly et al., 1987；Kelly & Ross, 1989；Csikszentmihalyi & Kleiber, 1991；Mannell,1993）。第二、活動精熟度與成本有顯著正向影響關係，此一結果驗證 Bryan（1977）及 Ditton et al.（1992）之研究，由此可知，活動精熟度愈高，參與者所付出的成本就愈高。第三、成本在活動精熟度與持久利益呈正向調節效果，有此得以驗證成本確實是影響活動精熟度的重要關鍵因素。前述結果與 Scott et al.（2001a）及 Stebbins（1992）之研究觀點一致。但進一步就成本在活動精熟度與持久利益間之調節效果可以發現，參與者的精熟度程度愈高，以及成本付出愈多，則其持久利益度相對增加，當參與者之活動精熟度受到成本的調節，則其持久利益也將會有所提升，所以成本具有調節街舞活動精熟度與持久利益間之效果（cott and Shafer,2001a；Donnelly et al., 1986；Miller et al., 2000；Wellman et al., 1982；Graefe, 1980；Wellman et al., 1982；Schreyer et al., 1984）。

進一步而言，不論參與者的活動精熟度程度高低，高成本之參與者所獲得的持久利益程度均大於低成本參與者，成顯著之正向調節性。再從活動精熟度之行為承諾構面來看，對街舞休閒活動之行為承諾愈高以及所付出之成本愈高，則其持久利益相對愈高，當參與者之行為承諾受到成本的調節，則其持久利益也會明顯地增加，不論行為承諾高低，高成本參與者之持久利益程度均大於低成本之參與者，成顯著之正向調節效果。因此參與者對街舞活動之行為承諾與持久利益間，會受到成本的調節，而正向提升街舞活動所獲得之持久利益。

二、建議

本研究驗證了活動精熟度對成本與持久利益均有顯著性的正向關係，且受到成本的正向調節。因此，針對具備有活動精熟度特質的人而言，活動精熟程度越高，則可獲得之持久利益越高，其所需投入之成本也相對地提高。綜上所述，建議其相關業者及政府部門應投入更多成本及資金，使青少年能持續參與活動而提高精熟度，並獲得更多的持久利益。

三、對後續研究之建議

由於本研究驗證的對象僅限於臺灣街舞活動參與者，而相關文化之活動參與者，尚有許多不同之文化。未來研究可改用其他不同文化對其做研究，並藉此比較其差異性，例如：研究塗鴨活動參與者，並可比較其街舞活動參與者與塗鴨活動參與者之差異，或許會有不同的研究結論。

參考文獻

一、中文書目

呂潔如（2001），**城市、遊戲精靈——探訪街舞的文化世界**，國立臺灣師範大學體育學系碩士論文。

李素馨（1994），典型相關分析——專業程度、遊憩動機和基地屬性認知關係之探討，**戶外遊憩研究**，7(3)：36-62。

李素馨（1995），影響划船者空間行爲型態因素之研究。**逢甲學報**，28，273-290。

李靜怡（2005），**臺灣青少年嘻哈文化的認同與實踐**，國立成功大學藝術研究所碩士論文。

林伯勳（2002)，**街舞、街頭舞者、與 中正紀念堂——人、活動、次文化與公共空間之關係**，國立政治大學地政學系碩士論文。

林益民（1997），在街頭相遇——側寫青少年舞團，**臺灣社會研究季刊第 25 期**，臺灣社會研究雜誌社

陳世偉（2003），青少年的街舞-運動和音樂的結合，**《臺北縣少年輔導委員會》**。

林怡潔（2000a），（舞出健康 跳出流行）專題報導，**《聯合報》**。

林怡潔（2000b），(撕下不良標籤 還街舞一個清白)專題報導，**《聯合報》**。

林怡潔（2000c），(活力學藝何處去？舞林門派現身)專題報導，**《聯合報》**。

陳世偉（2003），青少年的街舞-運動和音樂的結合，**《臺北縣少年輔導委員會》**。

陳永坤、陳家榮（2005），溫泉區遊客生活型態對旅遊消費行爲與遊憩效益評估之研究，**第二屆資源工程研討會論文集**：387-393。

黃明甘、高小芳、向薇潔（2006），論街頭流行運動文化——街舞運動。**明星學報**，32：79-84。

侯錦雄、歐陽慧眞（2002）。臺南七股地區生態旅遊現象與遊客行爲。2002 **生態旅遊學術論文發表會論文集**：35-55。臺北市：社團法人中華民國永續生態旅遊協會。

二、英文書目

Anderson, (2003). Raymond Dennis Seymour, Black beats for one people: Causes and effects of identification with hip-hop culture, *REGENT UNIVERSITY*, p.1.

Baron, R. M., & Kenny, D. A. (1986). The moderator-mediator variabledistinction in social psychological research: Conceptual, strategic, and statistical considerations. *Journal of Personality and Social Psychology*, 51(6), 1173-1182.

Bloch, P. H. (1981). An exploration into the scaling of consumer's involvement with a product class. *Advances in Consumer Research*, 7:61-65.

Bricker, K. S., & Kerstetter, D. L. (2000). Lever of specialization and place attachment: An exploratory study of whitewater recreationists. *Leisure Sciences*, 22:233-257.

Bryan, H. (1977). Leisure value systems and recreation specialization: The case of trout fishermen. *Journal of Leisure Research*, 9(3):174-187.

Bryan, H. (2000). Recreation specialization revisited. *Journal of Leisure Research*, 32(1):18-21.

Buchanan, T. (1985). Commitment and leisure behavior. A theoretical perspective. *Leisure Science*, 7:

401-420.

Cesario, F. J. & Kentsch, J. L. (1976). *A Recreation Site Demand and Benefit Estimation Model, Regional Studies*, Vol.10, 97-104.

Clawson, M., & J. L. Knetsch (1966). *Economics of Outdoor Recreation*, Washington, D. C.: Resources for the Future.

Csikszentmihalyi, H., & Kleiber, D. A. (1991). Leisure and self-actualization. In B. L. Drver, P. J. Brown, & G. L. Peterson (eds.), *Benefits of leisure*, p.91-102. State College. PA: Venture Publishing, Inc.

Ditton, R. B., Loomis, D. K., & Choi, S. (1992). Recreation specialization: Re-conceptualization from a social worlds perspective, *Journal of Leisure Research*, 24(1):33-51.

Donnelly, M. P., Vaske, J. J. & Graefe, A. R. (1986).Degree and range of specialization: Toward a typology of boating related activities. *Journal of Leisure Research*, 18(2):81-95.

Driver, B. & Knopf, R. C. (1977). Personality, outdoor recreation, and expected consequences. *Environment and Behavior*, 9, 169–193.

Driver, B. L. & Bruns, D. H. (1999). Concepts and uses of the benefits approach to leisure. In E. L. Jackson and T. L. Burton (eds.), *Leisure studies: Prospects for the twenty-first century* (pp. 349–369). State College, PA: Venture Publishing.

Driver, B. L. (1990). Focusing research on the benefits of leisure: Special issue introduction. *Journal of Leisure Research*, 22:3-98.

Driver, B. L., Nash, R., & Haas, G. E. (1987). Wilderness benefits: A state-of-knowledge review. In R. C. Lucas (ed.), *National wilderness research conference: Issues, state of knowledge, and future directions* (General Technical Report INT-220, pp. 294–319). Ogden, UT: USDA Forest Service, Intermountain Forest and Range Experiment Station.

Driver, B. L., Tinsley, H. E. A., & Manfredo, M. J. (1991). The paragraphs about leisure and recreation experience preference scales: Results from two inventories designed to assess the breadth of the perceived psychological benefits of leisure. In B. L. Driver, P. J. Brown, & G. L. Peterson (eds.), *Benefits of leisure* (pp. 263–286). State College, PA: Venture Publishing, Inc.

Gause, (2001). Charles Phillip. *How African American educators 'make-sense' of Hip Hop culture and its influence on public schools: A case study, MIAMI UNIVERSITY*.

Graefe, A. R. (1980). *The relationship between level of participation and sdldcted aspects of specialization in recreation fishing*. Unpublished Doctoral Dissertation, Texas A & M University.

Hotelling, H. (1947). Letter to the National Parks Service, June 18, 1947, Studies of Outdoor Recreation, Outdoor Recreation Review Commission, Washington, D. C.ion specialization: The case of trout fishermen. *Journal of Leisure Research*, 9(3):174-187.

Iso-Ahola. S. (1999). Motivational foundations for leisure. In E. L. Jackson & T. L. Burton (eds.),Leisure studies: Prospects for the twenty-first century. (pp. 35–51). State College, PA: VenturePublishing, Inc.

J-H Lee, & David Scott (2006). For better or worse? A structural model of the benefits and costs associated with recreational specialization. *Leisure Sciences*, 28:17-38.

Kelly & Godbey (1992). *Specialization and serious leisure. The Sociology of Leisure*, p.243-249. Venture

Publishing, Inc.

Kelly, J. R. & Ross, J-E. (1989). Later-life leisure: Begging a new agenda. *Leisure Sciences*, 11, p.47-59.

Kelly, J. R., Steinkamp M., & Kelly, J. R. (1987). Later-life satisfaction: Does leisure contribute? *Leisure Sciences*, 9:189-200.

Keyes, C. L. (1991). Rappin'to the beat :rap music as street culture among African American. *Doctoral thesis, Ann Arbor, MI: University Microfilm International*, p.40.

Kuentzel, W. F., & Heberlein, T. (1992). Does specialization affect behavioral choices and quality judgments among hunters? *Leisure Sciences*, 14:211-226.

Kuentzel, W. F. & McDonald, C. D. (1992). Different effects of past experience, commitment, and lifestyle dimensions on river use specialization. *Journal of Leisure research*, 24(3), 269-287

Lin, Y. J. (1988). The Investigation and Forecasting for Tourist Market, Theses of a Planning and Designing for Landscape Region, Taipei: T*aiwan Province Communication Travel Management Bureau*, 26-57.(in Chinese)

Little, B.R. (1976). Specialization and the varieties of environmental experience: Empirical studies within the personality paradigm, In S.wapner, S.Cohen, & B.Kaplan (Eds.). *Experiencing the environment*, pp.81-116. New York: Plenum Press.

Mannell, R. C. (1993). High-investment activity and life satisfaction among older adults: Committed, serious leisure, and flow activities. In J. R. Kelly (ed.), *Activity and aging: Staying involved in later life*, p.125-145. Newbury Park, CA: Sage Publication.

McFarlane, B. L. (1994). Specialization and motivations of birdwatchers. *Wildlife Society Bulletin*, 22:361-370.

McIntyre, N.& Pigram, J.J. (1992). Recreation specialization reexamined: The case of vehicle-based campers. Leisure Sciences, 14, 3-15.

Mclntyre, N. (1989). The personal meaning of participation: Enduring involvement. *Journal of Leisure Research*, 21(2):167-179.

Miller, C. A., & Graefe, A. R. (2000). Degree and range of specialization across related hunting activities. *Leisure Sciences*, 22:195-204.

Murphy, A. & P. W. Williams (1999). Attracting Japanese Tourists into the Rural Hinterland: Implications for Rural Development and Planning, *Tourism Management*, 20: 487-499.

Rosenthal, D. H., 1987. "The necessity for substitute prices in recreation demand analyses." *American Journal of Agricultural Economics.* 69(4):828-837.

Rutherford, (2001). *Marc Allen. Mass media framing of hip-hop artists and culture*, WEST VIRGINIA UNIVERSITY.

Schreyer, R., & Beaulieu, J. T. (1986). Attrivute preference for wildland recreation setting. *Journal of Leisure Research*, 18:231-247.

Schreyer, R., & Lime, D. W., & Williams, D. R. (1984). Characterizing the influence of past experience on recreation behavior. *Journal of Leisure Tesearch*, 16:34-50.

Scott, D. & Shafer, C. S. (2001a). Recreation specialization: A critical look at the construct. *Journal of*

Leisure Research, 33(3):319-343.

Shamir, B. (1988). ommitment and leisure. *Sociological Perspectiver*, 31:238-258.

Sherif, M., & Sherif, C. W. (1967). *Attitudes, Ego-involvement and Change*. New York: Wiley.

Sinclair, Thea M. and Mike Stabler. (1998). *The Economics of Tourism, Routledge, London*.

Stebbins, R. A. (1992). *Amateurs, professionals, and serious leisure*. Montreal: McGill-Queens University Press.

Stebbins, R. A. (1992). Serious leisure: A conceptual statement. *Pacific Sociological Review*, 25:251-272.

Tinsley, H. E., Driver, B. L., Ray, S. B., & Manfredo, M. J. (1986). Stability of recreation experience preference (REP) rating for samples and individuals across three measurement periods. *Journal of Education and Psychological Measurement*, 46, 1105-1111.

Virden, R. J., & Schreyer, R. (1988). Recreation specialization as an indicator of environmental preference. *Environment & Behavior*, 20(6):721-739.

Wellman, J., Roggenbuck, J., & Smith, A. (1982). Recreation specialization and norms of depreciative behavior among canoeists. *Journal of Leisure Research*, 14:323-340.

William, D. R., & Huffman, M. G. (1986). Recreation specialization as a factor in backcountry trail choice. In lucas, R. C. (Ed). *Proceedings-National Wilderness Research Conference: Current Research*. (pp.339-344). U. S. D. A. Factor service general technical report INT-212.

Effect of Recreation Specialization and Enduring Benefits of Costs： for B-Boying Example

Tien-Ming Cheng[1] You-Shin Tsaur[2] Jia-Hao Lee[3]

Abstract

The pop culture in the multi-level street begins to be well received by teenagers in the recent years' such leisure recreation activity include Grafitti, Djing, Mcing, and B-Boying. This research regards leisure recreation activity participant of the B-Boying as the research object, to a structural model of activity specialization and enduring benefits associated with costs. The recreation specialization determine enduring benefits that interests element, but also influence of costs including times cost, economic cost, and opportunity cost. 314 effective questionnaires, the statistical analysis utilized SPSS12.0 software in which Pearson's product moment correlation, simultaneous multiple regression, and hierarchical multiple regression were carried out. The results found were: First, costs, activity specialization, and enduring benefits are positively associated. Second, activity specialization is to moderation the enduring benefits by costs. Finally, for B-Boying, the interaction of an activity specialization and costs positively interference effect to the enduring benefits. In contrast, their high costs takers were more enduring benefits than those with low costs.

Key words：Costs, Recreation Specialization, Enduring Benefits, B-Boying

[1] Associate Professor, Department of Leisure Management, National PingTung Institute of Commerce.

[2] Student, Department of Leisure Management, National Ping Tung Institute of Commerce.

[3] Graduate Student, Department of Marketing and Logistics Management, National PingTung Institute of Commerce.

明代浙江山陰世家張元忭的文人生活與著述

呂允在

摘　要

本文嘗試從文人生活文化的角度，試圖理解張元忭在理學思想之外，有關文人閒居讀書、雅好旅遊的生活面向。全文分爲：前言、張元忭的家世與生平行誼、張元忭的生活態度、張元忭的著作論述、結語等五部分來探索明代張元忭的生平面貌。

在生活方面，張元忭在野閒居讀書時，頗爲注重習靜、取靜的生活態度，惟有得之於靜，才能使內心精神常聚而不散，而山居取靜所享受的讀書野趣，更爲張元忭所喜好的讀書情境。張元忭在養痾山中之際，於讀書之餘編纂舊志殘本，予以校讎改訂，山居讀書時的春雨、晴烟、青峰、白雲、烟霞等景致，營造幽靜氣氛與物外之樂，更爲他增添許多讀書的雅趣。同時寺廟山居、禪堂錯落，張元忭在讀書之際，不僅吟誦經典，或與方外、友人論道，更使他心曠神怡。

張元忭對於遊記總有一份情懷，所存的文集中有不少篇章是描寫與師友之間的出遊，無論是長達十數日規劃的遠遊，或是數日的淺遊，或爲臨時起意，或因巧遇友人而驟然成行，皆能使人印象深刻。遊歷途中觀賞花草奇卉、山水景致、祠堂樓閣，無論是自然景致或古蹟建築，景色十分優美怡人，同時與諸友感懷抒情，或是相與論學，藉由文會過從的流程，諸師友之間同聚一堂，或論學、或詩文、或感懷，從中也達到與文人集團之間的相互交流，建立彼此的情誼與關係。無論是閒居讀書、山中習靜、旅遊論學，都在在顯示出張元忭生活文化的各種活潑面向。

關鍵字：明代、張元忭、生活、讀書、交遊、著述

呂允在現爲國立臺灣藝術大學通識教育中心兼任講師、中國文化大學史學研究所博士候選人

壹、前 言

有明一代近三百年間共計有八十九位狀元，大部分集中於東南地區的福建、浙江、南直隸、江西等地，其中尤以張元忭是浙江地方的代表性人物。[1] 張元忭（西元 1538-1588）字子藎，號陽和，又號不二齋，浙江山陰人，祖籍四川綿竹，為宋代丞相張浚（1097-1164）之後。歷官翰林院修撰、侍讀，遷左諭德，為政清廉頗有聲譽。其父張天復（1513-1573）官至太僕寺卿，張元忭生有二子，長子張汝霖、次子張汝懋（1574-1632），兩人都是進士出身，張汝霖官至江西參議，有著作傳世，張汝懋則累官至御史。其孫張耀芳官至魯獻王長史，其曾孫張岱（1597-1686）更是為明末清初著名的文學家、史學家、生活家及思想家。

張元忭自幼師從王畿（1497-1582）游，傳陽明學說的良知之學，篤於孝行，躬行實踐，其所結交或論學的同輩，如：鄧以讚（1542-1599）、朱賡（1535-1608）、羅萬化（1536-1594）、鄒元標（1551-1624）等人，亦多以道德學問著稱，因此黃宗羲（1610-1695）的《明儒學案》遂將之歸為浙中王門學派。此外，張元忭從進士授官以來，擔任翰林院修撰、侍讀等職，參與編纂《會典》、《起居注》、各方章奏等官方檔案，因此對於時事、史學、地理等著作多所留心，故所撰述的著作頗豐，涉及四部，學問堪稱淵博。

做為一個明代的浙江文人，張元忭不僅致力於傳良知之學，亦嗜好讀書、藏書，尤好山居、旅遊等活動。但因學界對於其生活方面的探討幾乎付之闕如，故而本文嘗試就文人生活文化的角度，試圖理解張元忭在理學思想之外，有關文人讀書閒居、雅好旅遊的生活面向。

貳、張元忭的家世與生平行誼

依據張氏家譜所記載，張氏的始祖本為古劍州綿竹（今四川）人，當時張氏是四川綿竹地區的望族，其後子孫各自遷徙，輾轉遷入浙江地區。[2] 由譜系來看，張元忭的祖先均相當顯赫，如張九皋之兄張九齡為唐代開元時期的著名宰相。而張元忭先祖一支的真正發跡，則始於宋代名將魏國公張浚。張浚四世孫張遠猷（1222-1272），於南宋咸淳元年（1265）自臨安（杭州）遷至浙江紹興，曾任紹興知府，遂舉族居於紹興地區，居山陰之狀元坊。因張氏本為大族，舉家遷至此之後，幾代繁衍之下，人口迅速發展起來，元末明初之際，張氏已成為浙江山陰望族之一。

山陰張家處元末之混亂局勢，仍以「耕讀傳家」自勵，直至明代中葉，張遠猷的第十一代孫張天復，始以科舉取得功名，重振張氏的家聲門第。張天復，字復亨，號內山，又號初陽，為張元忭之父，嘉靖二十六年（1547）中進士，歷任吏部主事、湖廣提學、雲南按察司副使等職。而根據張岱所作《家傳》記載，張天復年少即懷有大志，當時其父以家庭經濟因素為由，令張天復從商之時，即引起他內心的強烈抗拒，泣訴道：「兒非人？乃賈耶！」於是其父仍舊使其讀書。當時的張天復相當堅持以讀書入仕，而堅拒從事商賈。不久之後，得補山陰縣學生員，同時文才也受到徐階（1494-1574）的賞識。此後，張天復的德行與才學都受到徐階的信賴，委以閱卷重任，其後任官禮部主事并轉歷吏、兵二部，亦多受徐階提攜與照顧。[3]

張天復入仕後得以發揮所長，是在其出任雲南按察司副使時。明初以來，雲南一直在沐氏家族統治之下，與中央朝廷保持若即若離的狀態，關係時起時落。張天復調任雲南副使時，沐氏多縱恣不法，張天復以身任風憲官的身分屢次糾舉，沐氏遂與之產生嫌隙。[4]此時，武定土酋鳳繼祖作亂，張天復以雲南按察司副使身分，前往征討平服之，但因與同官之間意見不合，致使鳳繼祖於不久後復叛，於是朝廷追究相關失職之責。[5]因此在「沐氏讒搆於內，同事者萋菲於外」的情形下，張天復遭到牽連，被逮繫入獄月餘。其中經由其子張元忭千里迢迢，四處奔走申冤，朝廷乃將張天復削籍罷歸。本欲立功的張天復遭此重大打擊，歸里後意志消沈，放浪頹廢至極，甚至構築園林於湖之濱，日與客狎縱飲其中，時而召客飲酒嘯咏、叫嚎如故，最後死於病酒之中。[6]

張元忭生於明嘉靖十七年（1538），卒於明萬曆十六年（1588），自幼極為聰慧，但因體弱多病的緣故，母親為恐其身體不堪勞苦，並不許他過於疲勞，張元忭遂待母寢之後開始用功，以免母親過度操心。[7]張元忭不僅好讀書，在年幼時已經隨任職禮部的父親，前往京師，並觀察縉紳言行而提出批評：

> 太僕公（張天復）爲儀部郎，子蓋從，每向太僕公物色諸縉紳臧否，及朝政得失。太僕公叱之曰：「孺子何知，勿妄言。」[8]

幼時讀書，嘗讀至〈朱子格致補傳〉認為：「無乃倒言之乎？當云：心之全體大用無不明，而後物之表裏精粗無不到也。」[9]顯示出幼時張元忭的個性是有所定見，不隨世俗議論而更改，因此也培養出剛直不屈的性格。

嘉靖三十四年（1555），楊繼盛（1516-1555）因上疏彈劾權相嚴嵩「五奸」、「十罪」而被逮繫入獄，坐繫三年之後棄市，時年四十。當時年僅十九歲的張元忭雖地位低微，聞此噩耗竟為之撰祭文而哭之：

> 椒山之上疏也，余在京師親覩其事，每爲之惋憤不平。公囚五年，余寓京師五年，訊之無恙輒自慰。余于是秋方歸娶，而公訃已聞矣。嗚呼哀哉！路遠不能臨柩一哭，乃姑爲文以哭之。嗚呼！謂天無意于斯人乎！斯人何爲而生？謂天有意于斯人乎，斯人何爲而死？吾於此亦不能自解。[10]

張元忭年方垂髫，即拜讀楊繼盛文章並敬佩其為人，一旦「覩夫子之事而感悲，雖沮勢而志不獲通，猶冀夫子之得脫」，時時刻刻掛念其安危。而祭文表面上雖不解楊繼盛為何而死，但實際上卻直指「自古衰國必殺諫臣，直臣死者非一」，在當時嚴嵩掌權的情勢下，張元忭竟公開設靈位為文哭祭之，更直指皇帝與權臣的缺失，其文「悲悽憤烈，聞者舌吐」。[12]

嘉靖三十七年（1558）張元忭高中鄉舉，不久，其父張天復授命督學湖廣，張元忭亦隨同前往，次年返回鄉里，築「融真堂」於龍山陽並講學其中，然而此後連上會試不第。[13]隆慶二年（1568）因朝廷追究其父原任雲南副使時的過失，逮送至雲南對質，張元忭前往服侍在側，並四處奔走申冤，往還京師與雲南兩地，逾三萬里之遙。王錫爵（1534-1610）稱其：「君身掖太僕公，萬里赴逮於滇，已復馳如京白狀，當事者比有詔免太僕公官歸越，復馳如越，屨及門血縷縷滅趾，天下聞而哀之。」[14]朝廷將其父削籍而歸，時人皆盛讚張元忭萬里護行，孝心至為感人，也因為如此的千里奔波與擔憂，以致於張元忭年過三十，便

已滿頭白髮。隆慶五年（1571）四月辛未科，張元忭奪得進士一甲狀元，官授翰林院修撰，劉珽、鄧以讚為翰林院編修。[15] 張元忭未中舉之前，即與鄧以讚、朱賡一同求學於侍御俞先生之所，三人皆為莫逆之交，朱賡記載彼此之間的情誼：

> 余長子蓋一歲，少欽（鄧以讚）長余一歲，三人相視稱莫逆云。己余與少欽俱成隆慶戊辰進士，先子蓋授史職，而子蓋隨以辛未登第，官翰林脩撰，余三人復比舍聯床切磋究竟，宛如同學時，何其懽也。[16]

隆慶五年（1571）六月，張元忭以翰林院修撰身分入翰林院讀書，[17] 對於好讀書的張元忭而言，得以遍覽皇室秘藏典籍，似乎是相當愉悅，因此寫下＜讀中祕書有述＞的詩句紀念。[18]

萬曆元年（1573），御史胡涍（1534-1579）以上書切諫論罪，張元忭抗疏予以論救。此外張元忭亦請進講《列女傳》於兩宮，修《二南》之化，皆不被朝廷採納。[19] 不久，旋即回鄉奔父喪。萬曆六年（1578）四月，以翰林院修撰身分充會典纂修官。[20] 萬曆七年（1579）正月，以修撰身分與編修余孟麟、簡討張應完等至內書堂教書，[2] 隨即又與編修劉珽、趙鵬程，充經筵展書官。張元忭認為太監近侍皇帝左右，需予以循循善誘，於是「乃取《中鑒錄》自為條解，又作訓忠諸吟，令歌之。」[22]

張元忭個性剛直不阿，當時首輔張居正生病，滿朝為之奔走祈求痊癒，張元忭雖身為其門生，卻並不隨之趨附。[23] 萬曆十年（1582）張元忭以出使事入長沙楚王府，兵備道李天植敦請講學於岳麓書院、惜陰書院。[24] 既繼而還京師，路經匡廬、沅湘，取道過家省母，既行心動，輒馳歸家，僅五日而母卒。張元忭侍奉二親疾病，湯藥非口嘗弗進，居喪毀瘠，遵用古禮殮葬，鄉人多受其教化。萬曆十五年（1587）四月，陞為左春坊左諭德，清理「貼黃」，同年七月充任經筵講官。[25] 在京任職期間，曾一再要求恢復其父官職，但屢遭到萬曆皇帝的拒絕，張元忭不忍而泣：

> 吾不可以下見吾父矣，武定之役，吾父躬環甲胄，斬首虜千級，口碑具在。乃今幸事明主，而不能爲父洗冤，長負君親，吾死爲後，蓋居常深念兩世登朝，父建功不酬志以歿，願以身代父報國。[26]

遂為此而深感愧疚。次年三月，因過於抑鬱寡歡，遂卒於任上。至天啟初年，追謚文恭。[27]

張元忭的學術思想，主要是王學「致良知」的思想，其未第之時即從王畿游，傳良知之學，篤於孝行，躬行實踐。中年以後轉而「辟龍溪」，對於王畿所謂只識本體而諱言工夫的說法頗有疑義，而提出：「本體本無可說，凡可說者皆為工夫」的理論基礎，並立足於「萬事萬物皆起於心」的心學觀點，體現萬物與我本為一體的實際意義。[28] 李贄（1527-1602）謂其學問宗旨以「慎獨」為要，[29] 張元忭生平多與江右王門鄒元標（1551-1624）、泰州學派羅汝芳（1515-1588）與周汝登（1547-1629）、東林學派顧憲成（1550-1612）等學者，相互往來論學，辯駁陽明學說的思想與流弊。[30] 晚明學界對朋友之倫有特別強調的傾向，尤其是泰州學派和東林學派的學者，更在言論上和行動上展現以友為重、患難與共的風格，實際生活也多優游於師友的講學中。[31]

張元忭以博學才高、思想卓絕聞名於世，人望甚高，在嘉靖、隆慶之間（1522-1572）對鄉里社會與朝野皆有廣泛的影響。其弟子曾鳳儀在〈陽和先生論學書後序〉中說：「先生

孝友在鄉黨，端節在鄉間，直聲在朝廷，令聞在天下，無不可為後學法程。至默契良知之體，雖文成入室弟子自謂弗如也。」[32] 其曾孫張岱亦提到：「陽和嶺實為余家祖墓，誕生我文恭（張元忭），遺風餘烈，與山水俱長。」[33] 其向慕、崇敬之情，於此可見一斑。至於人品德行，家居四年，私刺不入公門，若遇鄉里有不平事，輒為之排解。除年僅十九即為楊繼盛鳴冤，設靈為文哭之；其次為其父奔走申冤，往來南北兩地數萬里，為此頭髮盡白；再者，不逢迎座師張居正；最後，則是救助同鄉里的文士徐渭。徐渭（1521-1593）字文長，被稱浙中十才子之一，原擔任胡宗憲的幕府，及胡宗憲下獄，徐渭懼禍而發狂，引巨錐剌耳深數寸，又以椎碎腎囊，皆不死，繼而又擊殺繼妻，論死獄中，賴張元忭力救而得免。[34] 這些事例都說明，張元忭不僅是學問、思想著名於當代，人品高尚，更篤於孝行，見不平之事，總是仗義直行，當仁不讓，其精神影響後世深遠。

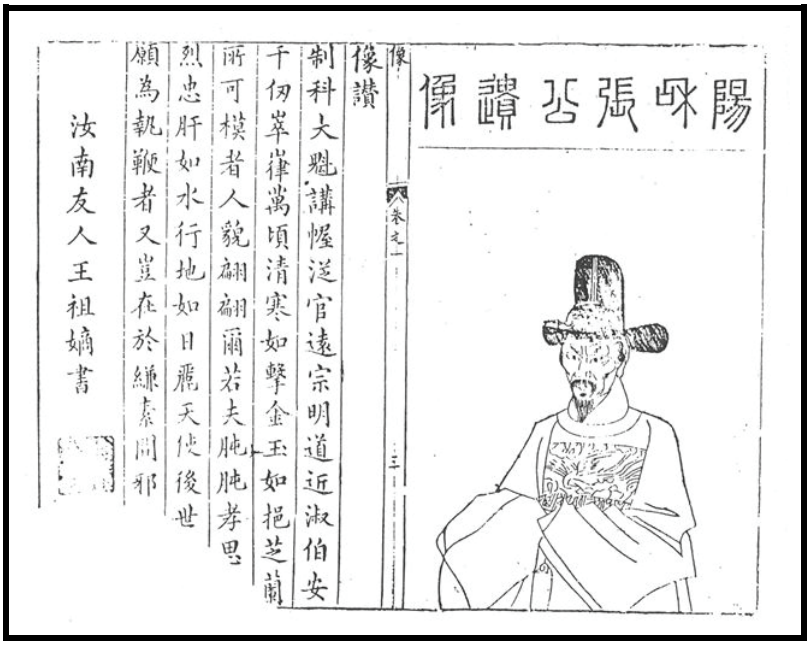


圖 1　張陽和先生像

資料出處：明・張元忭，《張陽和先生不二齋文選》(《四庫全書存目叢書》集部 154 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年 6 月初版，據明萬曆張汝霖張汝懋刻本影印)，卷首，頁 3 上～下。

參、張元忭的生活態度

一、讀書與山居的生活

張元忭自幼以篤好讀書著稱，因此才有暗地背著母親用功讀書之舉，其書齋名「不二齋」，不二齋不僅作為張元忭的讀書之所，更是遺留給子孫的瑰寶。歷傳三代之後，依舊是

「夏日，建蘭、茉莉薾澤浸人，沁入衣裾。重陽前後，移菊北窗下。菊盆五層，高下列之，顏色空明，天光晶映，如沉秋水。冬則梧葉落，蠟梅開，暖日曬窗，紅爐毳氈。以崑山石，種水仙列階趾。春時，四壁下皆山蘭，檻前芍藥半畝，多有異本。」置身此中，令人猶如在隔世。[35] 根據王畿的說法，其書齋命名則是借用於佛教維摩的故事：

> 陽和子篤信良知之學，靈明變化爲千聖傳正心法，謂學主於靜，非靜不足以成學。掃景玉山房，以不二名其齋，時時習靜其中，以求證悟，其志可謂勤矣。或者疑其舍名之義質，予曰：「不二，禪宗也。昔者文殊與維摩二大士說法，共談不二，眾謂：『一者善，二者不善，佛法非善非不善，故名不二。一者常，二者無常，佛法非常非無常，故名不二。一者悟，二者迷，佛法非悟非迷，故名不二。』文殊以無說證之，維摩以默表之，是深爲不二法門。」[36]

作為弘揚王學「致良知」的學者而言，取用禪宗的思想頗受人疑義，但是張元忭卻認為儒家雖與禪家不同，而求良知、性靈之目的則是相同，所以惟德惟一、貫通於一的精神，亦是致良知的本體與不二法門。[37] 張元忭在贈給不二和尚的詩文中，也曾提及「不二齋」命名的緣由：

> 我昔讀維摩，有齋題不二。竭來遊武當，作禮印眞諦。一笑敞荊扉，不語便相契。巖頭白蓮長，巖下乳石避。好鳥隔林鳴，修篁拂簷翠。清流曲可枕，秀石竦宜拜。我欲泛之隱，師言且姑待。閉户原非枯，纓冠亦無累。[38]

黃宗羲曾謂其學術為：「談文成之學，而究竟不出於朱子」的思想面貌，反映出王學後期的思想變化狀況。[39] 但從書齋的命名，以及與僧人的論交情形來看，或許可以看出張元忭雜揉儒學與佛學的思想精蘊。

對於張元忭的勤奮讀書與好學，鄉里之間也流傳一些傳說，《玉堂叢語》曾記載：「諸大綬第時，越臥龍山鳴，聲聞數里，君子知公非常人。其後十五年，而張元忭及第，是山亦鳴。」[40] 諸大綬（1523-1573）為嘉靖三十五年丙辰（1556）科進士，與徐文長、沈練等人號為「越中十子」，故而此山之鳴代表對張元忭學問文才的肯定。另外，《聽雨軒筆記》亦記載，張元忭年輕時在會稽山的香爐僧舍裡讀書，並在此地刻苦攻讀，十餘年來足不出戶，後曾作夢，見一老者來訪，自言是山中之龍，修煉千年後原欲升天，但因張元忭座位就在上方，遂請求挪動座位，張元忭因憐憫而答應，並要求送一眼泉水，以解決此地居民無水之苦。次日，張元忭移動座位，至中午時分，座位處清泉湧出，一條小蛇隨水而出，之後幻化成龍，隨後鑽入寺院的東北角形成清泉，最後騰空而去。此事傳至清代，尚存有張元忭當時所撰寫的碑記。[41] 這些傳說的出現，反映出張元忭勤奮好學的讀書態度，也代表鄉里對其人格與地位的肯定。

張元忭不但好讀書亦好藏書，開始張氏三世積書的典藏行動，至其曾孫張岱時，已達藏書三萬餘卷。據張岱記載：

> 余家三世積書三萬餘卷，大父（張汝霖，元忭之子）詔余曰：「諸孫中惟爾好書，爾要看者，隨意攜去。」余簡太僕文恭大父丹鉛所及有手澤者存焉，彙以請，大父喜，命舁去，約二千餘卷。崇禎乙丑，大父去世，余適往武林，父叔及諸弟、門客、匠指、臧獲、

> 巢婢輩亂取之，三代遺書一日盡失。余自垂髫聚書四十年，不下三萬卷。乙酉避兵入剡，略攜數篋隨行，而所存者爲方兵所據，日裂以吹煙，並舁至江干，籍甲內攩箭彈，四十年所積，亦一日盡失。此吾家書運，亦復誰尤。[42]

引文中崇禎乙丑，應為天啟乙丑(五年，1625)之誤。文中盡述張岱以前的三世藏書與興衰始末，正說明山陰張氏世家自張元忭開啟後代子孫藏書的契機。

受到王學「致良知」的影響，張元忭在野讀書閒居之時，亦注重習靜、取靜的生活態度。他認為人雖為萬物之靈，但是人誰無過，重要的是在一念之間，所謂「起一念瞋，如火自焚；生一切喜，和風卿雲，以蠹枯井，以漏涸地，葆爾元精，毋耽鴆毒。」[43]惟有得之於靜，內心才能常聚而不散：

> 動靜者時也，無動無靜常翕而不張，常聚而不散者心也。夫心無動靜，而存心之功，未有不自靜中得之者。初學之士未能於靜中得其把柄，遽欲以憧憧擾擾之私而妄意，於動靜合一之妙，譬之駕無柁之舟，以浮江漢，犯波濤，其不至覆且溺者，鮮矣。[44]

山居取靜，自來是文人喜愛的讀書環境，而張元忭亦頗好此道，因此其讀書並不拘泥於書齋之中，有時也會進入山中享受讀書的野趣。萬曆二年（1574），張元忭即以養痾山中，並於讀書之餘，取元代編纂《雲門集》的舊存殘本，予以校讎改訂，同時並增補相關傳記文獻，增補內容至五卷之多，然後將舊志之名改為《雲門志略》。[45]在此處讀書時，不僅有山居春雨當戶，竹弄晴烟滿床的情趣，更有「殘編理罷月初白，更抱孤琴到上方」的心境。[46]在山居林間之中，幽靜的氣氛更增添許多讀書的雅趣，而在雨後避暑消夏於村莊時，張元忭即感受塵世之外的清閒，並賦詩道：「卻歸松關靜，讀書隨樹陰。哪知塵世裏，得見古人心。物外情俱遣，閒中樂自尋。爐香纔一柱，笑指亦輪沈。」[47]寺廟山居、禪堂錯落，讀書之際不僅口邊吟誦經典，耳邊也會伴隨讀經之聲，兩者相互交錯，使人心曠神怡：

> 我昨縈塵纓，夢遊屢在野。予告尋初盟，栖遲借蘭若。小閣藏永書，澄流引支馬。聽經集沙彌，出徑逢樵者。振衣秦望巔，千仞不能下。冷然一長笑，四大詎難捨。碌碌寰中人，何時悟眞假。歸來石橋路，颯颯溪風灑。怡此清和辰，狂歌慕點也。[48]

時而舟遊山水之中，享受「湖光當檻出，遊于盪舟頻，更向沙彌說，無留寶鏡塵」的樂趣。[49]

吳道行（1560-1644）字見可，一號嶁山，長沙善化人，為張元忭在「岳麓書院」擔任山長時的學生。張元忭與其交往甚密，在杜轄巖訪問吳道行時，即提到「栖心老氏書，結廬武夷側。晴峰萬點青，雲溪幾條白。玄關夾長松，丹房架危壁。巖頭露可飡，巖下芝可摘。猿鶴時為群，車馬踏難即。我本方朔徒，聊作金門客。烟霞夙同好，出處偶殊迹。」[50]山居之中，青峰白雲的景致，亦有猿鶴時同群，特別是復以烟霞環繞，更令人喜不自禁。如同張元忭詩中所述：

> 並有烟霞癖，相看坐夕曛。樵歌中谷應，僧磬下方聞。海畔懸孤月，山腰絕片雲。百年猶旦暮，何事日紛紛。[51]

這種喜愛「烟霞」之癖好，確實令張元忭十分享受山居樂趣。山林之中除了讀書樂趣之外，

更可以偕同友人遊山玩水，若遇好友千里而來，夜晚盡情對談，甚至訂約來年享受寒泉。[52]

張元忭不僅閒居讀書，即使於公務繁忙之時，也會翻閱典籍，在任職翰林院修撰時，即至秘閣之中，點檢皇室藏書，從玉軸牙籤之中，亦飽覽古人詞賦。[53]即使到了晚年，張元忭亦讀書不輟，更喜以讀書日課子孫為樂，嘗作日課詩以勉勵子孫勤讀：

> 古人惜三冬，茲辰乃其始。晨與展六籍，課爾二三子。糟魄非虛陳，千聖瀝精髓。豈伊粗浮腸，可晰淵微旨。曷哉日沈潛，貫通庶可擬。敷詞取達意，慎勿競夸靡。乘此風日佳，焚膏足繼晷。明師臨爾前，自棄豈無恥。丁寧望爾曹，毋墮前人美。[54]

張元忭不僅勸勉子孫珍惜光陰、勤於讀書，期望從中汲取古人知識的精髓，更間接說明張元忭醉心於讀書的生活樂趣。

二、旅遊與論學的生活

張元忭對於出遊之後撰寫「遊記」總有一份情誼上的執著，出遊時往往與諸友一同前去，途中不僅可以觀賞花草奇卉、山水景致，同時更能與諸友感懷抒情，或是相與論學。偕友人出遊，不僅可以共賞山水花草、祠堂樓閣，無論是自然景致或古蹟建築，景色十分優美怡人。同時，若就文會過從而言，諸師友之間同聚一堂，或論學、或詩文、或感懷，從中也達到與各文人集團之間的相互交流，建立彼此的情誼與關係，同時遊後有記，保存生活史料。

從張元忭文集中的遊記來看，與諸友出遊，少則一日，多則可達十數日，其中以隆慶五年（1571）的出遊時間長達十數日之久，偕同的師友陸續而來者約七、八人，所遊歷的景致更是繁多。此次的出遊張元忭稱之為〈秋遊記〉，出遊的原因則是其舊友鄧以讚歸途之中來訪。鄧以讚與張元忭性情相近，未第時即從王畿游，傳良知之學，皆篤於孝行，躬行實踐，[55]此時兩人已闊別五年之久，張元忭聞此欣喜欲狂，特記載其緣由：

> 予以鄧子告假還相後先，尋丁家嚴之變亦如之，契闊者五載矣。是歲丁丑春，定宇服除，秋八月將北上，既發，以太夫人不與俱，輒睠睠焉懷歸。閏八月望，抵錢塘，走价要予，曰：「予念母病復舉，歸志決矣，自三衢而下，意特在山陰也。子且借我窮吳山之勝，而後放耶溪之棹可乎？」予聞定宇至，喜欲狂。[56]

在得知鄧以讚於閏八月十五日抵達浙江杭州府錢塘縣時，張元忭便積極籌備此次會期出遊的計畫，首先於十六日晚間，兼程前往其師王畿的家中，邀約一同參與出遊行程。十七日中午，渡江與鄧以讚相見於舟中，由於兩人許久未見，才一見面就撫今道往，悲喜交加；晚間，至天真謁陽明先生像，並與僧性天及其他朋友露坐中庭，對榻而臥。十八日至慈雲嶺，入淨慈寺，觀西湖著名的五百羅漢像；[57]中午至龍井寺，聽葦航講《楞嚴經》，飯後觀龍井；晚間，入靈鷲山靈隱寺拜訪山人李元昭，遂借宿過夜，其間兩人與李元昭相談融洽。鄧以讚更謂：「人言子道家者流，子固戴髮僧邪？」李元昭乃撫掌大笑曰：「知我！知我！」[58]可見三人彼此相互賞識，而張元忭更為此留下極佳的印象，遂於日後寫下墨跡〈書峋嶁山房記〉盛讚其景致：

> 靈鷲山，靈隱寺之西，循曲徑踰小澗，有泉泠然而清，有石獅蹲而虎踞，有梅數枝，有竹數竿，有屋數楹，悠然其間者峋嶁山房也。其中爲樓曰「紫蓋」云者，峋嶁山之別峯也，樓之上下折爲小室者五，凡燕居欵客，却暑避寒之所，無不畢具。樓之外插槿爲籬，疊石爲垣，刳竹爲瓦，引泉從垣間出，日夜作瀑布聲，綠籬翠竹交映其前，盛夏灑然如秋。出樓之北，躋石磴而上數十步，結檜爲亭曰「來鶴」，因名爲坪曰「對弈」。又上數十步曰「孤嘯臺」，爲白砂丹井，爲禮斗閣，爲香雪巢，其外爲蹊桃、茶坂、梅塢、橘坡，蓋是山周遭不盈十畝，而極備幽致，入之者如遊於蓬萊方丈而莫能窮詰也。[59]

「峋嶁山房」不僅為張元忭所喜愛，其孫張岱亦大加讚揚，並入山閉戶讀書數月之久。[60]十九日，早晨微雨而出山，歷九里松至玉泉觀金魚，而「玉泉」與「煙霞洞泉」皆為當地著名的泉水，[61]隨後拜岳武穆墓、上寶山，坐天然圖畫閣。午飯後，待杭守吳蘊菴來。至昭慶登湖舫赴酌，謁四賢祠，拜林和靖墓，坐鶴亭，登馬氏「飛雲樓」小酌。過俞尚書莊，觀古木香亭，石間老梅。晚間，諸友各自散歸。二十日，早上諸友相與入杭州城，隨後觀中峰和尚像，晚間中丞徐鳳竹邀飯，相談有關「一條鞭法」行於江浙地區情形。

二十一日，與同年陳如岡，登舟泊淨慈寺堤下，步行至煙霞洞石屋小酌，然後登八仙墓。再入煙霞水樂洞，觀看水自懸崖滴瀝而下，晚宿天真。張元忭原本邀約其師王畿同遊，此時王畿雖已經抵達金波園，卻因他事滯留金波園，改期約會於蘭亭。二十二日，鄧以讚偕其友醫者鄧濟泉至西陵，過蕭山，夜半泊南城下。二十三日，過訪張元忭宅，尋出城至鏡波館，登流霞閣，再探禹穴，觀窆石，入南鎮觀水濂，夜晚移舟宿泊南池步。二十四日，入天衣觀，至天柱峰，拜張元忭父之墓；午後，入雲門，坐看竹樓；晚間，秉炬觀宋高宗六字碑，鄧以讚頗不以為然，張元忭亦有詩諷之，其詩序為：

> 雲門有高宗御書曰：「傳忠廣孝之寺」，歷今數百年州篆如新。予覽之，慨然嘆曰：「徽、欽竟死于沙漠，武穆飲痛于金牌，夫高宗安識忠孝字，而將此掩後世之耳目哉！恢復無心宴安是，即千載而下有餘恨矣。」[62]

然後轉入大殿偕僧人趺坐，夜與鄧以讚相互吟誦唐詩為樂。二十五日，鄧以讚欲登秦望山，[63]從人以天雨不便勸之，鄧子猶執意步行至山巔；晚間至龍南菴，其師王畿與友人羅萬化俱如約而來，遂同宿於禪堂之中。夜晚萬籟俱寂，王畿極論良知之旨，至夜半乃各自就寢。二十六日，一行人至蘭亭緬懷舊地，又冒雨行三里至歷花街，過陽明先生墓，舟泊蓬萊驛。二十七日，諸公次第各自出訪，羅萬化與陳如岡同遊紹興城外的三江閘，[64]夜半返回蓬萊驛；晚間，諸師友同宴既畢，已四鼓，諸公依次拜別離去。深夜，張元忭論及昨日有關良知之談，對於王畿所論頗有不同看法：

> 予謂定宇曰：「昨所言天地都不做，得無駭人之聽耶？」定宇笑曰：「畢竟天地也多動了一下。」予曰：「子眞出世之學，非予所及也。然嘗謂此體眞無而實有，天不得不生，地不得不成，辟如木之有根，而發爲枝葉花實，自不容已，天地亦何心哉。佛氏以大地山河爲幻妄，此自迷者言之耳，苟自悟者觀之，一切幻相皆是眞知，而況於天地乎？」定宇曰：「學在識眞，不假斷妄，子言得之矣。」[65]

由於明日即將與鄧以讚辭別，當下離情依依，促膝長談，竟不成眠。二十八日，早晨抵達西陵，遂餞別於江岸，張元忭立於堤上不捨地望送，直至船影消失才悵然而回。

此次出遊從閏八月十五日開始，迄於二十八日，期間長達十三日之久，開始雖只有張元忭與鄧以讚兩人，但其中借宿寺廟、禪堂，即與僧人性天、葦航、山人李元昭等，或講經、或論道，而沿途所遊覽的景色則有：慈雲嶺、淨慈寺、五百羅漢、龍井寺、靈隱寺、九里松、岳武穆墓、天然圖畫閣、四賢祠、林和靖墓、飛雲樓、煙霞洞、水樂洞、蘭亭、鏡波館、流霞閣、水濂、天柱峰、雲門、秦望山等，涵蓋山水花草、祠堂樓閣，景致十分優美。若就文會過從而言，諸師友如：吳蘊菴、陳如岡、鄧濟泉、徐鳳竹、俞莊、羅萬化、王畿等，或有約期而來，或偶然相遇，皆陸續前來，其中雖然部分友人並未完全參與整個行程，但從中也達到各文人之間的情感與文學交流。

除了長達十數日規劃的長途行程，若是臨時起意，或巧遇友人而驟然成行，更可使人印象深刻。隆慶四年（1570）三月，張元忭北上參加科舉考試，途中巧遇延陵文士黃君，遂聯舟而行，數日之間相談甚歡，黃君欲往登泰山、謁孔子，盡攬諸名勝而還，張元忭乃欣喜隨行。從三月二十六日至四月初的五天之中，至曲阜宣聖廟，又觀顏子祠、周公廟、孔林，登天門山觀「孔子小天下處」碑，並遊歷靈巖、雙鶴泉、甘露泉，乃至白雲洞石室，與禪僧相對而默坐。張元忭為此次遊記寫道：

> 往返旬日而遊歷聖人之門，登於岱，觀於海，遨翔於洞天福地，歷覽古今蝌蚪篆隸之跡，比平生之所欲往而夢寐之。[66]

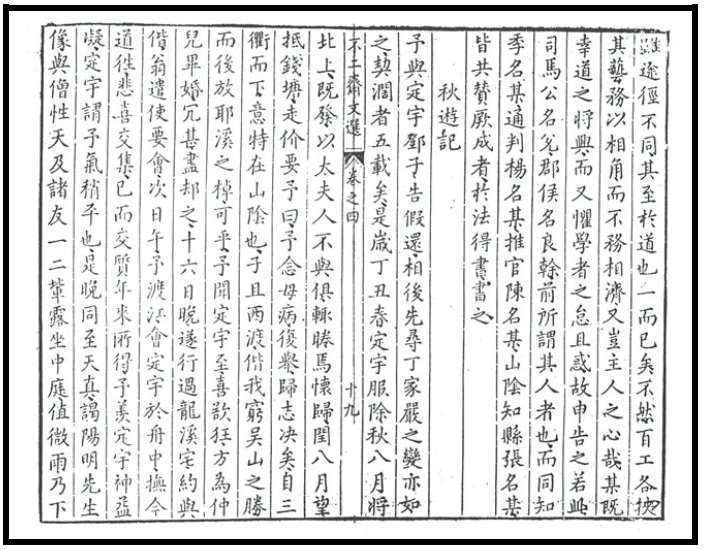
臨時成行的旅程，既與友人相伴，更實現內心所潛藏的夢想，可見其內心的興奮與欣慰。

出遊時間的精簡，短短一天亦能讓其樂趣無窮。張元忭早年曾隨父親前往楚中視學，其地雖鄰近古戰場赤壁，張元忭欲前往遊覽，卻因父親的公事而不能成行，僅能吟詠賦詩以自遣。事隔二十五年之後，張元忭於萬曆十年（1582）臘月，以公事再至此地，方抵黃縣，同年友人別駕陸君即前來迎接，並邀同往赤壁。於是偕同至赤壁磯，登其亭，盡觀赤壁風貌，感懷千古，遂與友飲酒賦詩為樂，歸至官署，陸君更命伶人演赤壁之劇，戲終而散。[67]

對於遊覽名勝，張元忭多與諸友一同前去，途中不僅可以觀賞花草、山水等景致，更能與友人感懷抒情，相與論學。面對古蹟名勝，總會令人發思古之幽情，往往內心感懷而吟詠賦詩。除上述觀宋高宗御書「傳忠廣孝之寺」六字碑，而有「千載而下有餘恨」的感嘆之外，在遊泰望山之北的李太尉墓，亦有所感懷：「一甲一弓，百戰百克，始厄於檜，終撓於淵，大讎未復，有恨徹天。」[68] 即時多次的舊地重遊，但因內心的心境不同，感受亦隨之有異，如同〈重登泰山〉詩中所謂：

> 三年兩度遊東嶽，此度遊時勝昔時。萬里清秋見毫末，一藤絕頂指華夷。滄波日動鷄光識，降闕風高鳥不居。俯仰混茫渾一笑，從前分別大支離。[69]

三年之中雖兩度遊東嶽泰山，遊性依舊不減，甚至更勝昔時。無論是偕友人或獨自出遊，遊歷的心情在於對自然景致或古蹟建築之欣賞與讚嘆，若能同時藉此達到文人之間的情感或學術相互交流，就文會過從而言，確實是山水與人文兼備的生活樂趣。



書影 1　秋遊記

資料出處：《張陽和先生不二齋文選》，卷 4，〈秋遊記〉，頁 19 上～下。

肆、張元忭的著作論述

張元忭雖以王學著稱，但做為翰林官的職責，編纂《會典》、《起居注》、各方章奏等官方檔案，仍對於時事、史學、地理等著作多所留心。加上其父張天復曾撰著《廣輿考》十二卷，體例謹嚴，以規《明一統志》之失，[70] 因此不免對張元忭在論著撰寫的影響。張元忭對於著史頗為考核嚴謹，不輕取鄉論，據其友鄧以讚〈刻張宮諭文集序〉云：

> 宮諭（張元忭）又嘗修郡、邑二志，其人物傳，引以自專。或欲限以年所，宮諭曰：「莫信于耳目所睹聞，又以嫌自避，而欲推之所不知何人，自視得無薄乎？于是概取而裁之，不以一語相借。」是時予南昌亦修志，予與同邑二三君子，皆謙讓不敢居，且爲限年。予謂諸君子曰：「以此視宮諭，其力量豈不相遠哉？」諸君子曰：「委有專不專耳。」予曰：「試再思之，即委專矣，其能任乎？」諸君子凝神久之，答曰：「子言是也。」聞今鄉論，久而益定，又敦非一眞所屈耶？嗟夫！眞者聖人所見思，國家所悟寐而求也。因予私心之望宮諭，而謂極其所止，將召與斯文，如昔人所謂天下文章莫大焉。願徒以此留其精爽，予能無慨矣，專予能無慨夫？[71]

現存張元忭所遺留的著作約有：《會稽縣志》、《紹興府志》、《雲門志略》、《翰林諸書選粹》、《館閣漫錄》、《不二齋文選》等六種，另有散佚不存的著作數種，分別論述如次。

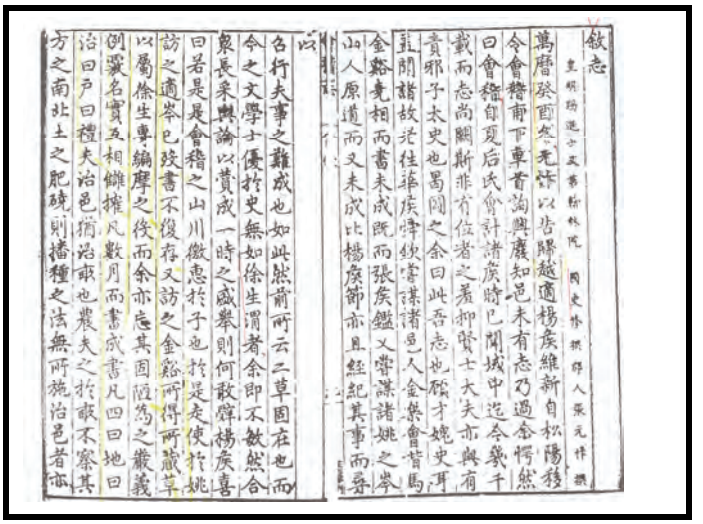
一、《會稽縣志》

《會稽縣志》十六卷，現存為明萬曆三年（1575）刊本，由張元汴、徐渭等纂。[72] 根據

張元忭所撰序文，其縣志編纂經過如下：

> 萬曆癸酉（元年，1573）冬，元忭以告歸越，適楊侯維新宇松陽，移令會稽，甫下車，首詢興廢。知邑未有志，乃過於愕然曰：「會稽自夏后會計諸侯時，已聞城中，迄今幾千載而志尚闕，斯非有位者之羞，抑賢士大夫亦與有責邪？子，太史也，曷圖之？」余曰：「此吾志也，顧才媿史耳。……今之文學士優於史，無如徐生渭者，余即不敏，然合眾長、采輿論，以責成一時之盛舉，則何敢辭？」於是走使於姚訪之，適岑已歿，書不復存；又訪之金谿，所得藏草，以屬徐生專編摩之役，而余亦忘其固陋，爲之嚴義例，覈名實。互相讎榷，凡數月而書成，書凡四：曰地、曰治、曰户、曰禮。[73]

從序文中可以知道，張元忭早已有修纂《會稽縣志》的想法，而後在新知縣楊維新的邀請之下，才積極從事修纂工作。張元忭首先採輯有關會稽的舊篇論述、史料，聽聞餘姚當地岑某曾經修纂舊志，可惜已經亡歿且書不復存；之後，又訪得金谿地方，尋得所藏舊志，遂委由徐渭協助編纂。張元忭並為此志撰寫義例，並予以校讎核對，經過數月而纂修完成，分為地、治、戶、禮四部分。



書影 2　會稽縣志序

資料出處：明・楊維新修，張元汴、徐渭纂，《萬曆・會稽縣志》(《中國方志叢書・華中地方・浙江省》第 550 號，臺北：成文出版社，1983 年，據明萬曆三年刊本影印)，卷 8，張元忭〈敘志〉，頁 9 上～下。

二、《紹興府志》

《紹興府志》五十卷，現存為萬曆十五年（1586）刊本，為張元忭、孫鑛等撰。[74] 根據萬曆丙戌（十四年，1586）張元忭所撰〈紹興府志序〉指出，此志之撰寫緣由是蕭良幹（1534-1602）所積極推動：

宛陵蕭侯以萬曆癸未（十一年，1583）來守郡縣，下車詢掌故，知志久闕狀，訏然咨嗟。明年甲申（十二年，1584），會余宅憂，亟謀於余，余謝不敏。又明年乙酉（十三年，1585），孫太常文融亦以太夫人之憂歸，蕭侯曰：「太常與太史皆廬居，時豈偶然耶？」遂申前請益勤，余與文融辭弗獲，則取八邑志，若諸史傳稍纂次之。……蕭侯又曰：「事不分任，且久而罔功。」於是以疆域諸志屬之文融，以職官、選舉若人物志屬之余，而又互相參訂，併志殫精，不輟寒燠，閱一歲而書成，爲卷凡五十有奇，摠之爲綱凡十有六。[75]

纂修過程，波折三年之久，終於得以分別延聘當代學者張元忭、孫鑛（1542-1613），擔任主要的編纂工作，同時以「事不分任，且久而罔功」為由，遂各司其職，以孫鑛負責疆域諸志部分，以張元忭負責職官、選舉等人物志部分，然後再互相參訂，歷時一年而成書。《紹興府志》五十卷共分為十六項目：疆域、城池、署廨、山川、古蹟、土產、風俗、災祥、田賦、水利、學校、祠祀、武備、職官、選舉、人物，卷末終於序志。

《四庫全書總目》對此書的評價較高，稱：「是志分十八門，每門以圖列於書，後較他志易於循覽，體例頗善。末為序志一卷，凡紹興地志諸書，自越絕書、吳越春秋以下，一一考核其源流得失，亦為創格。」[76] 顯然萬曆《紹興府志》對於考核參訂的工作，是極為嚴謹與用心。

紹興府志序
紹興古稱荒服自禹會諸侯句踐以伯迨
建炎駐蹕衣冠從而徙者多賢聖之裔
明興人文益盛斌斌焉軼鄒魯而冠東南矣
郡有志在宋嘉泰間至於今餘四百年無
繼其嚮者弘嘉之際戴訓南守兩嘗辯之
而卒不就以去先大夫既纂邑志廼屬意
於郡兩公遺草嘗購而藏之笥中他所采
擷頗衆余小子趨庭之暇竊與聞之同年
紹興府志序 六
友宛陵蕭侯以萬曆癸未來守郡下車詢
掌故知志久闕狀訏然咨嗟明年甲申會
余宅憂亟以謀於余余謝不敏又明年乙
酉孫太常文融亦以太夫人之憂歸蕭侯
曰太常與太史皆廬居時豈偶耶遂申前
請益勤余與文融辭弗獲則取八邑志若
諸史傳稍纂次之而文融執禮不入郡廼
各就廬中有事焉蕭侯又曰事不分任且
久而罔功於是以疆域諸志屬之文融以

書影 3　**紹興府志序**

資料出處：明・蕭良榦、張元忭等纂修，《萬曆・紹興府志》(《四庫全書存目叢書》史部 200～201 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1996 年 6 月初版，據明萬曆刻本影印），卷首，張元忭〈紹興府志序〉，頁 6 下～7 上。

三、《雲門志略》

《雲門志略》五卷，此書為記載雲門山的專志，現存為明萬曆二年（1574）刻本。[77] 雲門山位於浙江會稽城南方，為會稽山的分支，[78] 元至正十年（1350）曾編纂有《雲門集》，

並由黃湝為之序，[79] 之後因張元忭養痾山中，於讀書之時，再予以校讎，重修編纂。據其萬曆甲戌（二年，1574）序文所載：

> 是歲甲戌，予養痾山中，卻掃多暇，稍取所存殘本，更爲校讎，冗者一之，遺者補之，□者正之，疑者闕之。又叅之傳記，詢諸故實，□爲四種曰山川、曰古蹟、曰名賢、曰僊釋，列□卷之首，既成編總而易之以今名焉。[80]

張元忭之所以纂修《雲門志略》的原因，乃是養痾山中，閒居之時取舊存殘本而校讎，並加以增補，然後將舊志《雲門集》之名，改為《雲門志略》。其所纂《雲門志略》五卷內容的目錄分別是：卷一為山川、古蹟、名賢、僊釋；卷二為記、敘、銘、書；卷三為晉詩、唐詩；卷四為宋、元詩；卷五為皇明詩。大體而言，張元忭增補《雲門志略》的內容，主要是偏重詩文方面，較少著重山川、地理等方面的增補。因此《四庫全書總目》對其批評為：「元忭以其未備，補緝是編，以山川、古蹟、名賢為一卷，而餘四卷皆藝文，又末大於本矣。」[81]

此外，《雲門志略》卷二亦收錄張元忭自己所撰〈登秦望記〉，[82] 由於此篇文章並未收錄於張元忭文集之中，可謂是遺珠之作。

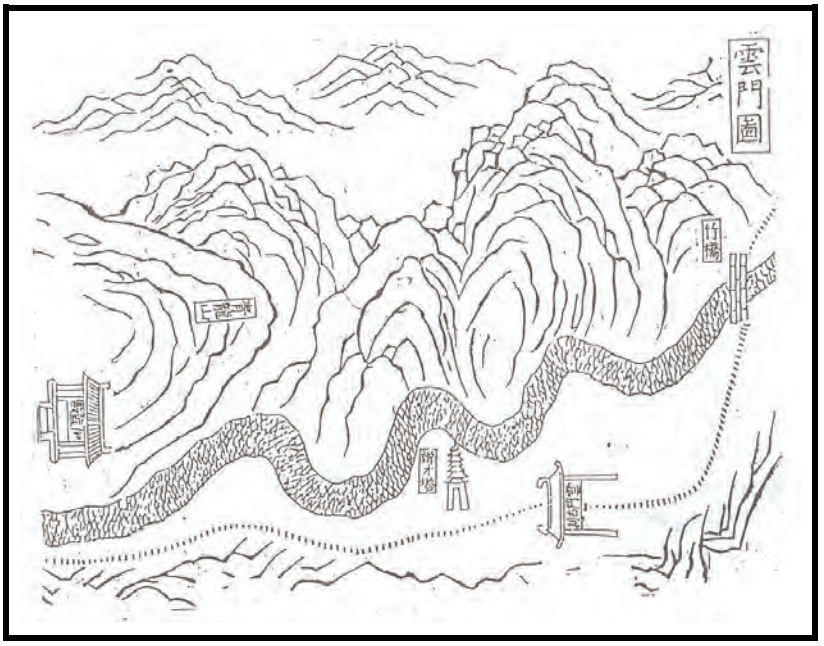
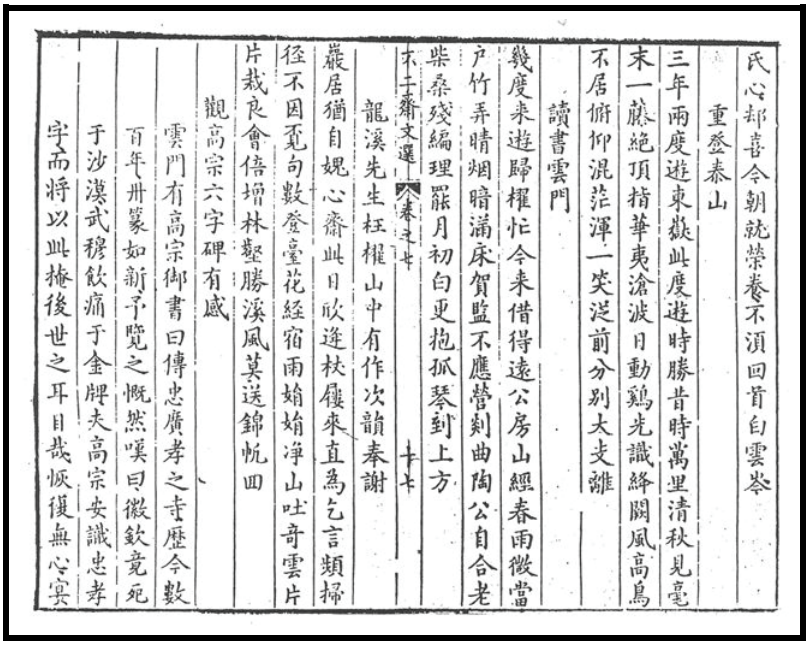


圖 2　雲門形勢圖

資料出處：明・張元忭，《雲門志略》(《四庫全書存目叢書》史部 230 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1996 年 6 月初版，據明萬曆二年刻本影印)，卷首，〈雲門圖〉。


民心邦喜今朝就榮養不須回首白雲峯

重登泰山

三年兩度遊東嶽此度遊時勝昔時萬里清秋見毫末一簇絕頂揩華夷滄波日動鷄先識絳闕風高鳥不居俯仰混茫渾一笑災前分別大支離

讀書雲門

幾度來遊歸權忙今來借得遠公房山經春雨微當戶竹弄晴烟暗滿床賀監不應營剡曲陶公自合老柴桑殘編理罷月初白更抱孤琴到上方

龍溪先生杜權山中有作次韻奉謝

叢居猶自媿心齋此日欣逢杖履來直為乞言頻掃徑不因覓句數登臺花經宿雨蛸蛸淨山吐奇雲片片裁良會倍增林壑勝溪風莫送錦帆回

觀高宗六字碑有感

雲門有高宗御書曰傳忠廣孝之壽歷今數百年卅篆如新予覽之慨然嘆曰徽欽竟死于沙漠武穆飲痛于金牌夫高宗安識忠孝宇而將以此掩後世之耳目哉恢復無心冥

書影 4　讀書雲門

資料出處：《張陽和先生不二齋文選》，卷 7，〈讀書雲門〉，頁 17 上。

四、《翰林諸書選粹》

《翰林諸書選粹》四卷，現存為明萬曆二年（1574）李廷楫刻本。[83] 此書內容為採輯諸子之語而匯集成書，根據許國維〈新刊翰林諸書選粹序〉所記，此書是採集諸子之格言、諸儒之雅論，以為有益於任事與處世。[84] 全書四卷共分二十五類：卷一為理氣類、性道類、道德類、倫理類、文藝類、聖賢類、諸子類、教人類、為學類、養生類、士人類、待人類、施報類；卷二為總論類、歷代類、治道類；卷三為君道類、君德類；卷四為臣道類、吏科類、戶科類、禮科類、兵科類、刑科類、工科類。

此書二十五類所採輯諸子之語，除卷一為修身養性、士風氣節等個人修養之外，其餘多偏重於君臣之道與準則。如卷三君道類，收錄聖學、法天、敬天、憂民、得民心之語，提醒君王需「以人心為保障，以士氣為金鼓，以元老之威望為山河，以師乘之利銳為甲兵，而吾天下隱然有太山磐石之固矣。」[85]「地利無常，惟人是時，苟得其人，函關雖大，拳泥可封也」[86] 等專心治國的重要性。卷四臣道類，說明為臣之道需注意正君、公論、朋黨、廉潔等項；另外，又依照明代職官職務執掌的特性，分為吏、戶、禮、兵、刑、工等六科，如任官方面「遇固人主之不免，諫亦人臣之當為」；[87] 財用方面則「廣取以給用，不如節以廉取之為易」，[88] 以六科分類頗為特殊。《四庫全書總目》對其評價則為：「是書采掇諸子之語，分編二十五類，其第四卷臣道類外，又分吏、戶、禮、兵、刑、工六科，門目殊嫌冗雜。」[89]

五、《館閣漫錄》

《館閣漫錄》十卷，現存為不著錄刊刻年代，惟著錄不二齋刊本。[90] 原書並無序跋，亦不著撰人名氏，但根據焦竑《國史經籍志》記載，此書十卷題為張元忭所撰。《四庫全書總目》對其評價為：「是書所錄，皆明成祖至武宗時，翰林除授遷改之事編年紀載，亦間有論斷，首題洪武三十五年者，成祖革除建文四年年號，仍稱洪武三十五年故也。」[91]

六、《不二齋文選》

《不二齋文選》為張元忭所撰的文集，又稱為《張陽和先生不二齋文選》，現存為明萬曆張汝霖張汝懋刻本，內容七卷，附錄一卷。[92] 清代另有《張陽和文選》三卷的節錄本，為清康熙張伯行編、同治左宗棠增刊本影印的《正誼堂全書》本。[93] 根據《明史．藝文志》所著錄，是書為十二卷本，[94] 但《四庫全書總目》著錄時則為七卷，即文六卷、詩一卷。

現存明萬曆刻本的《不二齋文選》，內容共七卷：卷一為制策、疏，收錄廷對策一道、疏三首；卷二至卷三為書信，不少是當時與諸位學者之間討論有關陽明心學的問題；卷四為序文、記文、碑文，其中的不少記文，是記錄當時出遊的情景，如遊赤壁記、岳麓同遊記、遊武當山記等；卷五為誌銘、墓表、行狀、傳記、祭文，而著名的〈哭楊椒山文〉即收錄於此卷；卷六為雜著，包含議、論、說、贊、銘、題跋等文體；卷七為詩卷，收錄五言古詩、五言徘律、五言律詩、五言絕句、七言古詩、七言律詩、七言絕句。

《四庫全書總目》對其評價為：「其自未第時，即與鄧以讚從王畿游，傳良知之學，然皆勵志潛修，躬行實踐。以讚品端志潔，元忭亦矩矱，儼然無蹈入禪寂之病，與畿之恣肆迥殊。是集凡文六卷、詩一卷，亦無語錄粗鄙之習，但於是事非當行耳。」[95]

七、未傳世或散佚著作

根據《千頃堂書目》記載，張元忭另有四本著作：《明大政紀》不分卷，屬編年類著作；[96]《讀史膚評》不分卷，屬史學類著作；[97]《張子志學錄》一卷，屬於儒家類著作；[98]《槎間漫錄》不分卷，屬於雜家類著作。[99] 此外，李贄《續藏書》另著錄有：《讀尚書考》、《讀詩考》、《山遊漫稿》三種，皆不著錄卷數。[100] 以上諸書，除《張子志學錄》部分收錄於《明儒學案》卷 15 之中，其餘皆散佚難考。從以上現存或散佚的著作來看，張元忭著作種類與範圍，幾乎遍涉四部，可謂之博學君子。

伍、結語

張元忭的祖先及後代均是相當顯赫的，代代以「耕讀傳家」自勵。明代嘉靖至萬曆初期，浙江山陰人文薈萃，才士備出，張元忭以學識、人品著名於當時，師從王畿游，服膺陽明學說，致力於傳良知之學，人品高尚，篤於孝行，見不平之事，總是仗義直行，當仁不讓，即使到了晚年，張元忭亦讀書不輟，更喜以讀書日課子孫為樂，嘗作日課詩以勉勵子孫勤讀、珍惜光陰，期望子孫從中汲取古人知識的精髓，其精神影響後世深遠。

張元忭對於閒居生活亦頗為注重，由於雅好讀書，自幼即有暗地用功勤學之舉。其書

齋「不二齋」不僅作為自身的讀書之所，更是遺留給子孫的瑰寶而歷傳三世之久；更因為勤奮好學的讀書態度，讓地方鄉里對其人格與地位的肯定，甚至賦予傳說的出現。

在生活方面，張元忭在野閒居讀書時，頗為注重習靜、取靜的生活態度，惟有得之於靜，才能使內心精神常聚而不散；而山居取靜所享受的讀書野趣，更為張元忭所喜好的讀書情境。張元忭在養痾山中之際，於讀書之餘編纂舊志殘本，予以校讎改訂，山居讀書時的春雨、晴烟、青峰、白雲、烟霞等景致，營造幽靜氣氛與物外之樂，更為他增添許多讀書的雅趣。同時寺廟山居、禪堂錯落，張元忭在讀書之際，不僅吟誦經典，或與方外、友人論道，更使他心曠神怡。

張元忭對於出遊之後撰寫「遊記」總有一份情誼上的執著，從張元忭文集中的遊記可得知，有不少篇章是描寫與師友之間的出遊，無論是長達十數日規劃的長途遠遊，或是數日的淺遊，或為臨時起意，或因巧遇友人而驟然成行，皆能使人印象深刻。遊歷途中觀賞花草奇卉、山水景致、祠堂樓閣，無論是自然景致或古蹟建築，景色十分優美怡人，同時與諸友感懷抒情，或是相與論學，藉由文會過從的流程，諸師友之間同聚一堂，或論學，或詩文，或感懷，從中也達到與各文人集團之間的相互交流，建立彼此的情誼與關係，同時遊後有記，保存生活史料。無論是閒居讀書、山中習靜、旅遊論學，都在在顯示出張元忭生活文化的各種活潑面向。

附表　張元忭生平大事簡表

紀元	年歲	事蹟
嘉靖 17 年（1538）	1	出生於紹興府山陰縣
嘉靖 34 年（1555）	18	歸娶王氏
嘉靖 36 年（1557）	20	聞楊繼盛就戮受害，為文遙奠而哭之 與鄧以讚、朱賡同學於侍御俞先生之所
嘉靖 37 年（1558）	21	中鄉舉
隆慶 2 年（1568）	31	以其父張天復逮訊於雲南，隨侍在側，往來京師、雲南之間，路途逾萬里之遙
隆慶 4 年（1570）3 月	43	北上參加科考途中，巧遇延陵文士黃君，遂聯舟而往登泰山，謁曲阜孔廟
隆慶 5 年（1571）3 月	44	賜以進士及第出身
隆慶 5 年（1571）4 月	44	奪進士一甲狀元，並為翰林院修撰
隆慶 5 年（1571）6 月	44	以翰林院修撰身分入翰林院讀書
隆慶 5 年（1571）閏 8 月	44	與諸師友出遊慈雲嶺、淨慈寺等地達十數日
萬曆 1 年（1573）	46	抗疏論救御史胡涍 請進講《列女傳》於兩宮，修《二南》之化，皆不省 修纂《會稽縣志》
萬曆 1 年（1573）8 月	46	送母回籍
萬曆 2 年（1574）	47	讀書雲門山，並修纂《雲門志略》
萬曆 6 年（1578）4 月	51	以翰林院修撰充會典纂修官
萬曆 7 年（1579）1 月	52	與編修余孟麟、簡討張應完等內書堂教書 與編修劉珹、趙鵬程，充經筵展書官
萬曆 7 年（1579）5 月	52	與翰林院侍讀羅萬化充編纂章奏官
萬曆 10 年（1582）	55	奉使長沙，由兵備道李天植所敦請，講學於岳麓書院、惜陰書院 奉使還，歸家而母卒，後以母喪歸鄉
萬曆 10 年（1582）12 月	55	與友人別駕陸君同遊赤壁
萬曆 14 年（1586）	59	修纂《紹興府志》
萬曆 15 年（1587）4 月	60	復除翰林院修撰官如故，詔命編纂六曹章奏 陞為左春坊左諭德，清理貼黃
萬曆 15 年（1587）7 月	60	充任經筵講官
萬曆 16 年（1588）3 月	61	卒於官
萬曆 26 年（1598）9 月	71	禮科左給事中羅棟奏舉缺謚名臣，詔令張元忭等十三人禮部從公勘議
天啟初年（1621）	84	追謚文恭

註　釋

1. 周臘生，《明代狀元奇談・明代狀元譜》（北京：紫禁城出版社，2004 年 11 月第 1 版），頁 181～182。
2. 何冠彪，〈張岱別名、字號、籍貫及卒年考辨〉，《中華文史論叢》第 3 輯， 1986 年，頁 167～194。根據研究，張元忭家世的傳承爲：張守禮（祖先爲范陽方城人，永嘉時南遷，守禮在隋代官於鍾璃郡，即今安徽鳳陽一帶）—君政（遷紹州曲江）—子胄—弘愈—九皋（徙家長安）—抗—仲方—孟常—克勤—竭—紀—槃（遷四川成都）—庭堅—文矩（遷四川綿竹）—絃—咸—浚—栻—焯—（傳世待考）—遠猷（遷浙江山陰）—？—？—？—福—仕廉—原旭—恭—宗盛—詔—天復—元忭—汝霖—耀芳—岱。
3. 胡益民，《張岱評傳》（南京：南京大學出版社，2002 年 5 月第 1 版），頁 9。
4. 明・張元忭，《張陽和先生不二齋文選》（《四庫全書存目叢書》集部 154 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年 6 月初版，據明萬曆張汝霖張汝懋刻本影印），卷 5，〈先考內山府君行狀〉，頁 15 下～16 下。
5. 明・朱賡，《朱文懿公文集》（《四庫全書存目叢書》集部 149 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年 6 月初版，據明刻本影印），卷 3，〈壽太僕張內山公六十序〉，頁 40 下～41 下。
6. 《張岱評傳》，頁 10。
7. 清・張廷玉等，《明史》（臺北：鼎文書局，1978 年 10 月再版），卷 283，〈列傳・儒林二〉，頁 7288：「元忭素羸弱，母戒毋過勞，乃藏燈幕中，俟母寢始誦。」
8. 《張陽和先生不二齋文選》，卷首，朱賡〈明奉直大夫左春坊左諭德兼翰林院侍讀陽和張公行狀〉，頁 1 下～2 上。
9. 清・黃宗羲《明儒學案》（北京：中華書局，1985 年 10 月第 1 版），卷 15，〈浙中王門學案五〉，頁 323。
10. 《張陽和先生不二齋文選》，卷 5，〈哭楊椒山文〉，頁 41 上～下。
11. 前引書卷，頁 42 上。
12. 《張陽和先生不二齋文選》，卷首，朱賡〈明奉直大夫左春坊左諭德兼翰林院侍讀陽和張公行狀〉，頁 2 上。
13. 清・黃宗羲編，《明文海》（《景印文淵閣四庫全書》1453～1458 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983 年 3 月），卷 445，羅萬化〈儒林張陽和先生墓表〉，頁 2 上。
14. 《張陽和先生不二齋文選》，卷首，王錫爵〈明奉直大夫左春坊左諭德兼翰林院侍讀陽和張公墓誌銘〉，頁 11 上。
15. 《明穆宗實錄》，卷 56，頁 1 上，隆慶五年四月癸巳條。
16. 《明文海》，卷 445，羅萬化〈儒林張陽和先生墓表〉，頁 1 上。
17. 《明穆宗實錄》，卷 58，頁 3 下，隆慶五年六月癸巳條。
18. 《張陽和先生不二齋文選》，卷 7，〈讀中祕書有述〉，頁 16 上～下：「晨趨秘閣鳳城東，玉軸牙籤點檢中。曠典何緣霑湛露，禁林海喜坐春風。藜懸太乙星辰近，境入蓬瀛宵漢通。詞賦誰能追屈宋，欲憑經濟荅皇窮。」
19. 《明史》，卷 283，〈列傳・儒林二〉，頁 7289。

20.《明神宗實錄》，卷 74，頁 7 上，萬曆六年四月庚戌條。
21. 前引書，卷 83，頁 3 上，萬曆七年一月乙丑條。
22. 清・沈佳，《明儒言行錄》（《景印文淵閣四庫全書》458 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983 年 3 月），卷 8，頁 130 上。
23.《明儒學案》，卷 15，〈浙中王門學案五〉，頁 323。
24. 楊布生，《岳麓書院山長考》（上海：華東師範大學出版社，1986 年 8 月第 1 版），頁 52～58。
25.《明神宗實錄》，卷 188，頁 7 上，萬曆十五年四月丙午條。
26. 明・李贄，《續藏書》（北京：中華書局，1959 年 5 月第 1 版），卷 22，〈左諭德張公〉，頁 488。
27.《明史》，卷 283，〈列傳・儒林二〉，頁 7290。
28. 張克偉，〈論浙中王門學者張元忭之思想內涵與學術傾向〉，《孔孟學報》，61 期，1991 年 3 月，頁 292～294；呂妙芬，《陽明學士人社群：歷史、思想與實踐》(臺北：中央研究院近代史研究所，2003 年 4 月)。
29.《續藏書》，卷 22，〈左諭德張公〉，頁 488。
30. 關於張元忭對陽明學說的思想闡揚與流弊批評，詳請參見：侯外廬、邱漢生主編《宋明理學史》（北京：人民出版社，1997 年 6 月第 1 版），頁 403～414。
31. 呂妙芬，〈陽明學者的講會與友論〉，《漢學研究》第 17 卷第 1 期，1999 年 6 月，頁 79～81。
32.《張陽和先生不二齋文選》，卷首，曾鳳儀〈陽和先生論學書後序〉，頁 2 下。
33. 明・張岱，《陶庵夢憶》（《筆記小說大觀》6 編 6 冊，臺北：新興書局， 1983 年 1 月初版），卷 3，〈陽和泉〉，頁 5 上～6 下。
34. 清・方濬師，《蕉軒隨錄》（《清代史料筆記叢刊》，北京：中華書局， 1995 年），續錄卷 7，〈徐渭壽嚴嵩生日啓〉，頁 315。《明史》，卷 288，〈列傳・文苑四・徐渭〉，頁 7387：「（徐）渭知兵，好奇計，宗憲擒徐海，誘王直，皆預其謀。藉宗憲勢，頗橫。及宗憲下獄，渭懼禍，遂發狂，引巨錐剸耳，深數寸，又以椎碎腎囊，皆不死。已，又擊殺繼妻，論死繫獄，里人張元忭力救得免。」有關徐渭事，可參見（明）徐渭，《青藤書屋文集》，(臺北：新文豐，1985 年初版)；國立中央圖書館，《明人傳記資料索引》(臺北：文史哲，1978 年再版)，頁 465。
35.《陶庵夢憶》，卷 2，〈不二齋〉，頁 9 上～下。
36. 明・王畿，《龍谿王先生全集》（《四庫全書存目叢書》集部 98 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年 6 月初版，據明萬曆十五年蕭良幹刻本影印），卷 17，〈不二齋說〉，頁 18 上～下。
37. 前引書卷，〈不二齋說〉，頁 20 上。
38.《張陽和先生不二齋文選》，卷 7，〈宿虎巖贈不二和尚〉，頁 7 下。
39.《明儒學案》，卷 15，〈浙中王門學案五〉，頁 324。
40. 明・焦竑，《玉堂叢語》（北京：中華書局，1981 年 7 月第 1 版），卷 6，〈科目〉，頁 220。
41. 清・清涼道人，《聽雨軒筆記》（《筆記小說大觀》1 編 1 冊，臺北：新興書局，1983 年 1 月初版），卷 1，〈爐峰龍〉，頁 13 下～14 上。
42.《陶庵夢憶》，卷 2，〈三世藏書〉，頁 11 上～下。
43.《張陽和先生不二齋文選》，卷 6，〈自警銘〉，頁 16 上。
44. 前引書，卷 2，〈寄張洪陽〉，頁 12 上～下。
45.《雲門志略》，張元忭〈雲門志略序〉，頁 1 上～下。

46.《張陽和先生不二齋文選》，卷 7，〈讀書雲門〉，頁 17 上。
47. 前引書，卷 7，〈雨後避暑村莊雜興〉，頁 10 下～11 上。
48. 前引書，卷 7，〈初到雲門言志用孟浩然韻〉，頁 5 下～6 上。
49.《張陽和先生不二齋文選》，卷 7，〈寶石山房夜坐感歸〉，頁 10 下。
50. 前引書，卷 7，〈杜轄巖訪吳公度〉，頁 6 下。
51. 前引書，卷 7，〈七月十四日偕康洲雲石再登秦望三首〉，頁 10 下。
52. 前引書，卷 7，〈德清許敬菴蘭谿胡如川姚江宋蓮塘同祭天眞畢因過虎跑再宿次大蘇韻二首〉，頁 20 下：「菊蔬萸房漏路香，踈林瑟瑟動微涼。已知野外紅塵遠，更覺山中白日長。千里乘風來異地，幾宵對日夜同方。寒泉好訂他年約，未許僧家獨自嘗。」
53. 前引書，卷 7，〈讀中祕書有述〉，頁 16 上～下。
54. 前引書，卷 7，〈十月朔日課兒曹勉之以詩〉，頁 6 上。
55.《明史》，卷 283，〈列傳・儒林二〉，頁 7289。
56.《張陽和先生不二齋文選》，卷 4，〈秋遊記〉，頁 19 上～下。
57. 清・陸以湉，《冷廬雜識》（北京：中華書局，1984 年 3 月），卷 6，〈羅漢像〉，頁 327：「西湖雲林寺、淨慈寺皆有五百羅漢塑像，聖因寺有貫休十六羅漢像石刻，昭慶寺又有象山金貞女繡藩五百羅漢像。」
58. 同註 55，卷 4，〈秋遊記〉，頁 20 下。
59. 明・汪砢玉，《珊瑚網》（《景印文淵閣四庫全書》818 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983 年 3 月），卷 17，張元汴〈書峋嶁山房記〉，頁 39 上～40 下。峋嶁山房記末題其書寫時間爲「萬曆丁丑」，即萬曆五年（1577）。
60《陶庵夢憶》，卷 2，〈峋嶁山房〉，頁 10 下～11 上：「天啓甲子，余鍵户其中者七閱月，耳飽溪聲，目飽清樾，山上下多西栗、邊筍，甘芳無比。」
61. 清・屈大均，《廣東新語》（《清代史料筆記叢刊》，北京：中華書局， 1985 年第 1 版），卷 4，〈水語西樵三十二泉〉，頁 171。
62.《張陽和先生不二齋文選》，卷 7，〈觀高宗六字碑有感〉，頁 17 下。
63. 明・陶宗儀，《南村輟耕錄》（《元明史料筆記叢刊》，北京：中華書局， 1959 年第 1 版），卷 12，〈浙江潮候〉，頁 149：「浙江，一名錢唐江，一名羅刹江。所謂羅刹者，江心有石，即秦望山。」
64.《聽雨軒筆記》，卷 3，〈三江閘〉，頁 22 下～23 上。三江閘位於紹興城外西北三十里，爲知府湯紹恩所修建。
65.《張陽和先生不二齋文選》，卷 4，〈秋遊記〉，頁 24 下～25 上。
66.《張陽和先生不二齋文選》，卷 4，〈東遊記〉，頁 30 下～31 上。
67. 前引書，卷 4，〈遊赤壁記〉，頁 31 上～32 下。
68. 前引書，卷 6，〈宋太尉李忠襄公像贊〉，頁 15 上～下。
69.《張陽和先生不二齋文選》，卷 7，〈重登泰山〉，頁 17 上。
70.《四庫全書總目提要》，卷 72，〈史部二十八・地理類存目一〉，頁 5 上～下：「其大意在規《明一統志》之失，但貪列人物，依然挂一漏萬。至若四至、八到，郡縣沿革，皆略而不詳，未爲善本。」
71.《張陽和先生不二齋文選》，卷首，鄧以贊〈刻張宮諭文集序〉，頁 2 上～下。
72. 參見：明・楊維新修，張元汴、徐渭纂，《萬曆・會稽縣志》（《中國方志叢書・華中地方・浙江

省》第 550 號，臺北：成文出版社，1983 年，據明萬曆三年刊本影印）。

73.《萬曆・會稽縣志》，卷 8，張元忭〈敘志〉，頁 9 上～下。

74. 參見：明・蕭良幹、張元忭等纂修，《萬曆・紹興府志》(《四庫全書存目叢書》史部 200～201 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1996 年 6 月初版，據明萬曆刻本影印）。

75.《萬曆・紹興府志》，卷首，張元忭〈紹興府志序〉，頁 6 下～7 上。

76. 清・永瑢、紀昀等奉敕撰，《四庫全書總目提要》（臺北：臺灣商務印書館， 1983 年），卷 74，〈史部三十・地理類存目三〉，頁 15 上～下。

77. 參見：明・張元忭，《雲門志略》(《四庫全書存目叢書》史部 230 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1996 年 6 月初版，據明萬曆二年刻本影印）。

78.《明史》，卷 44，〈地理志五〉，頁 1107：「山陰（縣），南有會稽山，其支山爲雲門山，又有法華山。」

79.《雲門志略》，黃縉〈雲門集序〉，頁 1 上～2 下。

80. 前引書，張元忭〈雲門志略序〉，頁 1 上～下。

81.《四庫全書總目提要》，卷 76，〈史部三十二・地理類存目五〉，頁 10 上。

82.《雲門志略》，卷 2，〈記・登秦望記〉，頁 15 下～18 上。

83. 參見：明・張元忭輯，《新刊翰林諸書選粹》(《四庫全書存目叢書》子部 196 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995 年 6 月初版，據明萬曆二年李廷楫刻本影印）。

84. 前引書，許國維〈新刊翰林諸書選粹序〉，頁 2 上～下。

85.《新刊翰林諸書選粹》，卷 3，〈君道類・守國〉，頁 17 下。

86. 前引書，卷 3，〈君道類・得民心〉，頁 19 下。

87. 前引書，卷 4，〈吏科類・諍諫〉，頁 10 下。

88. 前引書，卷 4，〈户科類・冗費〉，頁 15 上。

89.《四庫全書總目提要》，卷 138，〈子部四十八・類書類存目二〉，頁 8 下。

90. 參見：明・張元忭，《館閣漫錄》(《四庫全書存目叢書》史部 258-259 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1996 年 6 月初版，據明不二齋刻本影印）。

91.《四庫全書總目提要》，卷 80，〈史部三十六・職官類存目〉，頁 11 上。

92. 參見：明・張元忭，《張陽和先生不二齋文選》，7 卷，附錄 1 卷，《四庫全書存目叢書》集部 154 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年 6 月初版，據明萬曆張汝霖張汝懋刻本影印。

93. 明・張元忭，《張陽和文選》，3 卷，《百部叢書集成・正誼堂全書》，臺北：藝文印書館，1968 年，據清康熙張伯行編同治左宗棠增刊本影印。

94.《明史》，卷 99，〈藝文志四・集類三・別集類〉，頁 2484。

95.《四庫全書總目提要》，卷 179，〈集部三十二・別集類存目〉，頁 10 上。

96.《千頃堂書目》，卷 4，〈編年類〉，頁 14 上。

97. 前引書，卷 5，〈史學類〉，頁 39 下。

98. 前引書，卷 11，〈儒家類〉，頁 29 下。

99. 前引書，卷 12，〈雜家類〉，頁 38 上。

100.《續藏書》，卷 22，〈左諭德張公〉，頁 488。

The Scholar Life and Writings of Zhang Yuan Bian of the Chekiang Shan Yin Family in the Ming Dynasty

Lu Yun-Tsai

Abstract

This text tries to interpret the leisure time activities of Zhang Yuan Bian, a scholar of Ming Dynasty, including his studying and traveling activities, besides his research on Neo-confucianism.

The full text discovered Zhang Yuan Bian's career with five parts, including Introduction, The Pedigree and Life of Zhang Yuan Bian, Zhang Yuan Bian's Life Style as a Scholar, Discourse and Works by Zhang Yuan Bian, and Conclusion.

And the delights of studying in the quiet mountain tend to be the enjoyable studying environment that Zhang Yuan Bian preferred as a scholar. Besides study, he recensed old book and collections. The spring rain, fog, green hills, clouds, sunset, and views, made it more enjoyable in studies. And the temples made it more delightful to recite classics or discuss with monks and friends.

While studying at home, Zhang Yuan Bian enjoyed studying in a tranquil atmosphere very much. He believed that it was the best way to help him find inner peace and concentrate more.

Zhang Yuan Bian had a special interest in traveling. In many of his articles, he described taking trips with his teachers and friends. Whether they were a long journey or a brief tour, they were both impressive. For Zhang Yuan Bian, traveling made him not only see those beautiful views-- special flowers, mountains, lakes, temples, and buildings-- but also get to share feelings with his friends. Through communication, their relationship got closer and more solid.

In sum, we know various aspects of Zhang Yuan Bian as a scholar from the way he studies, lives, and travels.

Key words： Ming Dynasty, Zhang Yuan Bian, life, studying, making friends and traveling, writing.

Ph.D. Candidate, Dapartment of History, Chinese Culture University.

Part-time Lecturer, General Education Center, National Taiwan University of Arts.

戰爭題材於動畫之探討

林珮淳[1]　彭立洲[2]

摘　要

戰爭一直存在於人類活動之中，藝術家透過創作，抒發心中對於政治及戰爭的控訴，不但經由對政治的精神及型態傳達單純的感官接觸效果，更是融入藝術家的思想作更深刻的詮釋。本文將從政治與藝術之間的發展，延伸至戰爭題材於動畫之主題上，並探討五部經典之戰爭題材動畫作品，從故事內容挖掘創作者如何將戰爭的恐懼，轉換於動人的動畫創作上。

關鍵字：藝術、政治、人性、動畫

[1] 林珮淳現爲國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術系所專任教授

[2] 彭立洲現爲國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術研究所碩士及動畫師

前 言

本研究將先從政治與藝術之間的發展，帶出戰爭與動畫的主題探討，且列舉五部代表性作品：紀錄歷史新聞事件的《路斯坦尼亞號之沉沒》、歷史詩篇的《卡爾傑內茲戰役》、兼具創意及批判性的《墮落藝術家》、以童年記憶表達戰爭迫害的《祝生日》，以及對從未經歷戰爭的人類做警惕性的《螢火蟲之墓》動畫作品，以探討動畫藝術家如何透過動人的故事情節，來控訴戰爭的殘酷，而留下足以警誡人們對戰爭有所省思的經典作品。

壹、政治與藝術

古代政權統治者不只依靠政治手段與軍事武力，更是透過宗教的力量，以神祇代理人的身分，人神合一形成崇上且至高的權力核心，也成為子民的精神寄託。（尤傳莉，2003）藝術創作也臣服於下，當時的藝術多半是為了政治與宗教而服務，例如古埃及法老王金字塔與人面獅身像、秦始皇陵兵馬俑、美索不達米亞大塔廟、羅馬柯勒息圓形競技場、米開蘭基羅的西斯汀大教堂圓頂壁畫等，這些古文明的遺跡與教堂壁畫，都一再顯示當時政治權力影響藝術成就的見證。

十八世紀的藝術作品，主題大部分是聖經或聖人傳奇的宗教故事，表現諸神愛情糾葛的古希臘神話、紀錄羅馬英雄的英勇事蹟、擬人化的寓言故事題材等。到了法國大革命期間，歐洲藝術開始脫離了既有的傳統，藝術家們創造更具想像力的題材，不受舊世界神聖的習俗所束縛，而去嘗試創新的實驗。（E. H. Gombrich，1997）第一次世界大戰後，義大利的「未來主義」作品成為墨索里尼獲得權利與宣傳策略的靈感來源。王志弘於《建築與烏托邦：設計與資本主義的發展》一文中指出：「法西斯主義者努力將『政治美學化』（Aestheticized Politics）的一切推上了一個高峰。所謂的法西斯美學，就是將美學導入政治生活，把美學作為統治的手段，政治企圖用一種崇高化，把政治的過程和企圖融合在美學中，並誘發於情感，例如：隆重的儀式、華麗的歌頌、精美的勳章，甚至兵器也因美學的包裝而動人。」（Walter Benjamin，1998）

雖然藝術成為政治之統治手段，但歷代許多藝術也透過創作，抒發心中對於政治及戰爭的控訴，不但經由對政治的精神及型態傳達單純的感官接觸效果，更是融入思想的心理層面作更深刻的詮釋。畫家哥雅之名作《一八〇八年五月三日》（The Third of May）描繪人民抗爭慘敗後被捕，以及在城郊被槍決的情形。另外，畢卡索在第二次世界大戰前夕所繪製的巨幅油畫《格爾尼卡》（Guernica），被認為是廿世紀最偉大的藝術作品之一，創作的靈感來自西班牙內戰，國民軍政府的佛朗哥向德軍提出要求，希特勒出動戰機向格爾尼卡投下十萬磅的飛彈並且以機槍掃射，人民毫無防備倉惶逃命傷亡慘重。畢卡索得知消息後憤慨激昂，立刻加入了巴黎街頭的抗議遊行隊伍，三個月後，創作出《格爾尼卡》。（尤傳莉，2003）到了第二次世界大戰期間，攝影術日漸普及，藝術在政治中的宣傳功能及力量，逐漸產生了一種形式上的變化，如日本影像藝術家島田美子（Yoshiko Shimada）在九十年代後的一個藝術計畫《二十世紀三十到四十年代的女性與戰爭》，此專案探討日本女性在第二次世界大戰侵略戰爭中所扮演的角色，同時也深刻的觸及了戰爭記憶的深層。由此可見，歷代藝術家透過

不同媒材，反應對當時的政治與戰爭的議題，而為人類留下重要的歷史證據。不可否認的，政治強權所帶來的衝擊，不管透過主動或被動的方式，皆強烈的影響了人類藝術的發展。

貳、戰爭與動畫

在動畫方面，美國迪士尼片廠在政府的資助下，完成了的一系列的戰爭動畫，這也說明了政治利用藝術作宣傳的工具，其內容可歸納為兩類：第一類是激發國民愛國精神，第二類是醜化敵人與自我奉獻的精神，而當時推出的一部宣揚美國道德精神的動畫長片《空中制勝》最具代表性。（黃玉珊，1997）另外，以戰爭為題材而運用擬人化角色及象徵化的作品，也成了美國卡通動畫的特色之一，如美國動畫師大衛・佛萊雪（Dave Fleischer）在一九四〇年執導了一部寓言式動畫《螞蟻雄兵》，其劇情是描述一隻象徵龐大侵略者的食蟻獸，入侵螞蟻家園的場景，而國家統帥就是蟻后，她率領螞蟻大軍奮勇抗敵，最後將入侵者擊退。影片推出時正值二次世界大戰期間，剛好是西戰線展開誘敵計劃時，有學者指出動畫的內容可能暗寓著法國與馬奇諾防線。（Stefan Kanfer，1998）

戰爭創造了大量政治宣傳和武力宣揚的需求，「愛國」、「殺敵」成了最急迫性的主題，在紛亂的世界裡，動畫的發展逐漸走向了一個新的顛峰，如英國郵政總局電影組在戰爭時新成立的「哈拉斯與巴契樂」（Halas & batchelor）動畫公司，受到英國當局的委託，前後共製作了七十多部支援戰爭的宣傳短片，這些短片在英國各地的電影院和劇場裡放映，政府透過動畫影片說明戰後的社會結構與改革計畫，並且對於鼓舞英國人民的鬥志有積極的作用。（李道明，1997）在屠佳＜蘇聯動畫大放異彩＞一文中指出：戰後世界各國不同樣式風格的動畫開始發展，尤其在好萊塢的卡通市場走向勢微之後，歐美的獨立製片、小型片場、廣告動畫師悄悄興起，並且各自發展出獨特的美學與風格。當時東歐有許多動畫片廠成立，蘇聯在鐵幕政治的控制下，動畫相較於電影可算是較自由的表現舞台了。

七〇年代蘇聯動畫尋求創新的年代，動畫劇情起了變化，不再是平順的故事架構，而開始探索以畫面表達內在的意念，並且題材嘗試以反諷角度批判現實。（屠佳，1997）另外，第二次大戰結束後，日本的動畫發展也正式展開，從漫畫發展出的東洋風卡通動畫，從個人獨立製片的自我風格，一直到整個動畫產業的蓬勃發展。至一九四七年為止，日本戰敗後有些動畫家開始思考戰爭所帶來的影響，將反戰的題材用在動畫上，如宮崎駿的許多作品，雖對戰爭場面的迷戀，但他的動畫最後推崇的總是和平。一直到今日，眾多的動畫作品仍大量以戰爭題材來創作，以提醒人類相互爭鬥的惡果。

參、戰爭題材之動畫作品探討

以戰爭為題材的動畫，已成為人類歷史發展的重要藝術之一，而動畫表現的時間性及敘事性的影音藝術故事更是作品的特色，在歷代也有相當龐大的傑出作品產生，但由於篇幅有限，本章節只列舉五部不同國家與時代的代表性作品，主要從故事內容加以描述如下，以提供讀者認識動畫藝術家如何以感性、優美、表現良善人性的情節，與殘忍的戰爭背景作強烈對比的創作。

一、《路斯坦尼亞號之沉沒》（The Sinking of the Lusitania）（圖 1）

美國的溫瑟・麥凱（Winsor McCay）於一九一八年完成的一部堪稱為世界首部記錄性的動畫影片《路斯坦尼亞號之沉沒》。他以動畫的方式再現受人隱沒的悲劇事件，並以自己的觀感呈現出如悲劇般的劇情，以抒發對於人性黑暗面與戰爭醜陋的實證。（黃玉珊，1997）。鏡頭由遠方觀看路斯坦尼亞號行駛在海上，突然一艘德國潛水艇從水面探出，潛艇朝向路斯坦尼亞號行駛過去並發射魚雷，一顆魚雷命中船腹爆炸，此時烈焰和濃煙沖天，煙霧遮蔽了天，船身開始傾斜，當一艘艘的救生艇正降下時，船身再度爆炸，造成救生艇整艘翻覆。許多人從船上跳入海中，一位母親高舉他的孩子，盼望有誰能夠救救她的兒子，但卻只見母子隨著殘骸沉入深海。德軍對船上手無寸鐵的人們攻擊，人群無助與恐慌全都表露在臉上，脆弱的生命就像片尾的母親，只有無助和絕望。整部片最扣人心弦的是，母親為了救兒子，企圖做生命垂死的掙扎，但戰爭的殘酷終究剝奪了她最後的希望。

溫瑟・麥凱在片尾的字卡上寫著：「皇帝受勳這位擊沉遊艇的人！然而他們竟然說不要恨這個野蠻人（德國人）。」英國選擇以和平對待，然而這悲劇就隨著遊輪一同淹沒了，但因藝術家的覺醒，麥凱除了重現被人隱沒的歷史，將真實的事件過程透過動畫的再現，讓世人更清楚的看見好戰者的暴行外，更是將對於戰爭的憤慨之情與人性的黑暗面訴諸於動畫。

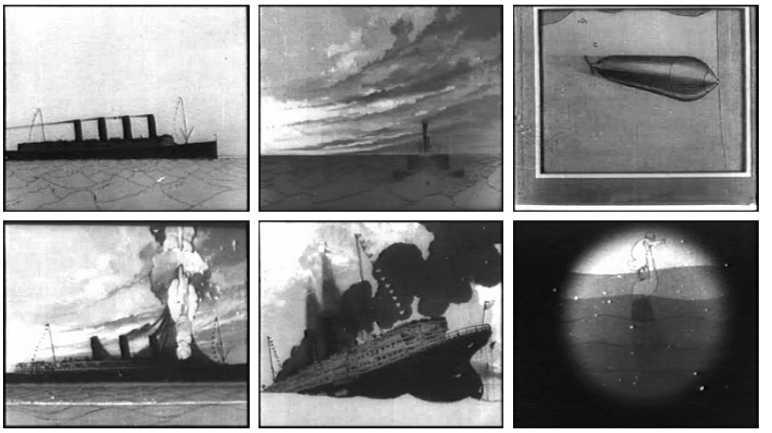


圖 1　溫瑟·麥凱，《路斯坦尼亞號之沉沒》

二、《卡爾傑內茲戰役》（Battle of Kerzhenets）（圖 2）

此動畫為蘇聯資深動畫師伊凡諾夫・瓦諾（Ivanov Vano）與他的弟子尤里・諾斯坦（Yuri Norstein）所共同製作。利用「挖剪」（cutout）的動畫技法，以及採用俄國教堂中的壁畫與裝飾畫，創造了強烈的視覺風格（屠佳，1997）。

故事一開始以鐘聲引領觀眾進入影片，影像大多以靜止的狀態呈現，先是城鎮的全景，接著幾個表達城內平靜的畫面。鏡頭推移過城鎮上空來到廣場上，城裡所有的人都聚集在一起城裡，男人身著戰甲，女人面容哀淒，畫面猶如一幅會動的壁畫。國王向皇后道別，戰士給妻子最後的擁抱，其中不斷穿插著象徵最後晚餐後的杯盤畫面，騎士駕著馬踱步向前，終於戰士們離開家人的身旁，氣勢如同壯烈的歌聲，隨著軍隊遠離一切歸於平靜只剩下擔憂的

眼神。接著畫面是敵軍馬群奔跑，猶如一陣黑霧籠罩，此時氣氛隨著敵軍逼近愈趨緊張，當天空變紅時，這場慘烈戰役正式開始，經過激烈的交鋒之後，戰士奮勇抗敵獲得了勝利，當然相對的也付出慘痛的代價。影片最後是勝利的號角響起，人民重建家園又重新的回到安居樂業的生活。片長只有十分鐘，但是因為濃烈的色彩及簡鍊的動作，深刻的反映出人類對於生命的眷戀及反戰的意識，故事內容也描繪了夫妻生離死別之不捨之情，來控訴戰爭撕裂親人的殘酷事實。這部動畫完全脫離了以往卡通以兒童為觀眾的形象，整部動畫就像一首古老的史詩，一首旋律優美動人的古詩，述說了先人的血淚。

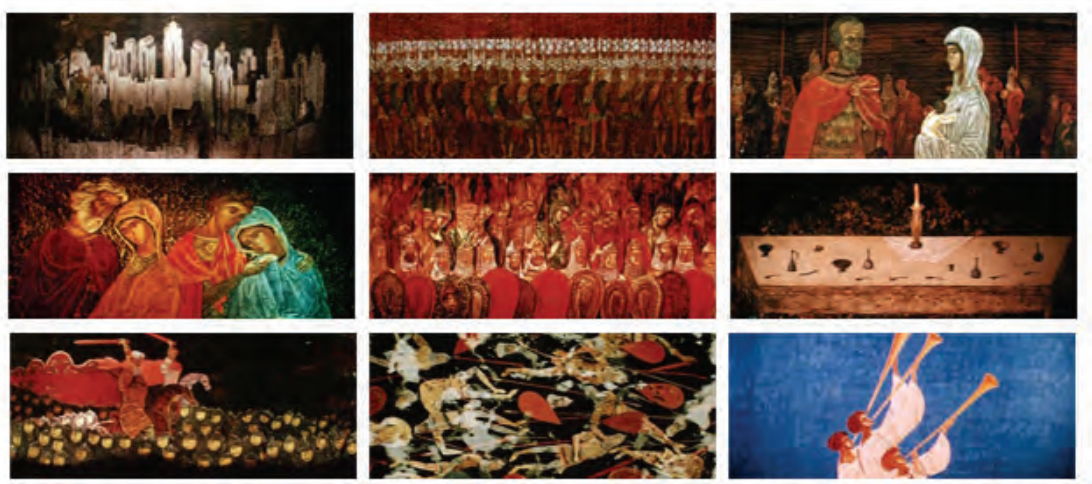


圖 2　伊凡諾夫·瓦諾，尤里·諾斯坦，《卡爾傑內茲戰役》

三、《墮落藝術家》（Fallen Art）（圖 3）

由波蘭的湯梅克・巴斯基（Tomek Baginski）製作，結合音樂、舞蹈與動畫，以黑色幽默的態度反諷戰爭，如法西斯主義者所謂戰爭是美麗的謬論。內容描述一群士兵執行任務，從高塔上跳下，他們落在地上的畫面被拍攝成照片，透過幻燈機的形式產生一段有趣的舞蹈。動畫中討論到戰爭紀實攝影的倫理問題，墮落的藝術家指的是戰地攝影記者，假使這位攝影師所捕捉的照片只是表現死傷軍人的慘狀，或是以這些死傷者的相片表現自我美感及藝術性時，此刻攝影師就如同一部機器，隨著戰爭的悲歌起舞，但事實上這是多麼的慘無人道，如同國家透過榮耀的美名，迫使小兵上戰場奉獻生命，然而卻只是幕後政權的娛樂消遣。故事藉著戰爭死傷的士兵與記者之對比角色，批判戰爭對生命價值之扭曲，而反思效忠國家的意義？

世界各國動畫中，波蘭的動畫具有非常獨特的元素：非常不重視說故事，而偏好以抽象劇情與美術的表現、注重美術展現空間，以動畫意念為中心思想，少見好萊塢式的笑鬧場面，相對的波蘭動畫所呈現的是一種內心的絕望、空虛與無力感，以及對於人間衝突之體認。（李道明，1997）。

圖 3　湯梅克·巴斯基 ,《墮落藝術家》

四、《祝生日》（Birthday Boy）（圖 4）

出生於南韓的導演朴世宗（Sejong Park）,《祝生日》是他的第一部 3D 電腦動畫影片，故事在描述一九五一年戰亂中的韓國，一個小男孩獨自一人在村子裡玩耍，他在墜毀的戰機中撿拾上面的零件，利用火車把這些螺絲螺帽壓成磁鐵再做成玩具。空洞的小鎮上只有他一人孤獨和自己玩著槍戰，透過運送坦克的火車和空中的戰機，夢想著戰爭與軍人的偉大，天真的他在生日當天收到了一份由軍方寄來的包裹，裡面裝的是父親的遺物，以及父親隨身所帶著自己和兒子的合照。作者把戰爭的殘酷與小孩的天真製造強烈的對比，收到包裹的小男孩不知道再也見不到父親了，還穿著軍靴玩行軍踏步的遊戲，而磁鐵做成的玩具造型都是戰士、坦克及飛機。導演雖然未親身經歷過戰亂，但他以自己童年的回憶作爲故事的背景，他希望透過這部短片創造出一個反映真實生活的角色。片尾小男孩躺在地板上睡著了，直到夕陽西下母親回到家中，小男孩將面對的是失去父親後，獨自和母親成長的生活蛻變。這是一部以小人物的天真無邪，柔性控訴戰爭剝奪兒童應有的幸福，以及戰爭對下一代深遠的負面影響。

圖 4　朴世宗《祝生日》

五、《螢火蟲之墓》(Grave of the Fireflies)(圖 5)

日本導演高畑勳的動畫具有以下的特徵：主角不向命運低頭、群眾聚集場面的戲份多、細膩清晰的生活寫照、以美術表現土地質感、角色演技自然生動、樸實寧靜的環境等，這些特徵在《螢火蟲之墓》片中皆可發現。

故事背景在一九四五年第二次世界大戰期間，各國死傷不計其數，同年三月，美國對日本採取了報復性的轟炸行為，B-29 轟炸機開始對日本主要城市散佈燒夷彈，由倖存者描述：「炸彈像雨一般從天空落下」，接著就是非常破壞性的空襲，在廣島和長崎投下兩枚原子彈。當一個民族陷入一種集體性的瘋狂時，大多數人是不可能免於時勢威脅的，所帶來的只有恐懼和災難而已，更重要的問題是，瘋狂過後的態度，是回避自己過去的所作所為，還是誠實的反思以免重蹈覆轍？相較於片中所呈現的悲痛與殘酷，現實中應該是更加痛苦殘忍，甚至是讓人無法承受，《螢火蟲之墓》呈現了一個現實的衝擊，對於從沒有經歷戰爭的人們一個歷史警惕。藉著再現真實的戰爭事件，描繪無辜民眾的恐懼狀態，來提醒人類如何避免悲劇的重演。

圖 5　高火**勳《螢火蟲之墓》**

結 論

藝術如何轉換成為一種對於政治及社會背景之思考與控訴，在繪畫、影像及動畫上皆有傑出的作品橫跨各時代與文化中，尤其在動畫創作上，因著戰爭的情節激發出許多感人的故事，不但以探討人性為主要訴求，甚至以孩童或親人間的情感來表達人性最童真、無辜、良善的一面，故事內容也參考真實的戰爭事件與歷史背景，令觀眾引起共鳴而記取戰爭的教訓。

動畫以感人的情節反思戰爭的錯謬，是一種具敘事性、時間性的影音藝術，又因劇中人物的生動表情與動作，牽動了觀眾的視覺與情緒，的確是動畫最大的能量。隨著時代變遷，歷代的動畫創作者對於戰爭的感觸已由深刻的悲愴，漸漸轉化為對生命與親情的關愛，然而所要表達的目的依然相同，就是自由與和平。雖然戰爭的殘酷是暴力的基本表現，但戰爭題材的動畫卻可揭示暴力的起因，藉由創作啟發人心善良的一面乃最終目的。

參考文獻

尤傳莉（2003）：《**臺灣當代美術大系‧議題篇：政治‧權力**》。臺北：文建會。

黃玉珊（1997）：《**動畫的起源和發展**》。載於黃玉珊、余爲政（主編）。動畫電影探索。臺北：遠流。

李道明（1997）：《**歐洲現代動畫**》。載於黃玉珊等（主編）。動畫電影探索。臺北：遠流。

屠　佳（1997）：《**蘇聯動畫放異彩**》。載於黃玉珊、余爲政（主編）。動畫電影探索。臺北：遠流。

許綺玲譯，Walter Benjamin 原著（1998）：《**機械複製時代。迎向靈光消逝的年代**》。臺北：臺灣攝影工作室。

雨　云譯，E. H. Gombrich 原著（1997）：《**藝術的故事**》。臺北：聯經。

張美惠譯，Stefan Kanfer 原著（1998）：《**畫夢的巨人**》。臺北：時報。

The Study of War Used as the Subject Matter on Animation

Lin, Pey Chwen[1] Peng, Li Chou[2]

Abstract

War has always existed in the activities of man. Via creation, artists express their accusation to politics and war, not only through the transmission of the spirit and pattern of politics to a simple affect of sense contact, yet making a deeper interpretation by blending in the psychology layer of thoughts. Therefore, this paper begins from the study of how artworks relates to politics throughout the history, and then extends this research to the subject of war-topic animation. The deeper discussion of five pieces of animations allows the readers to discover how the artists translate the fear of the war to a touching animation.

Key words： War-topic, Politics, Humanity, Animation.

[1] Professor, Department & Graduate School of Multimedia and Animation Arts, National Taiwan University of Arts.

[2] Animation Artist and MFA of National Taiwan University of Arts.

美學的轉向：從體現的哲學觀論新媒體藝術之「新」

邱誌勇

摘　要

何謂新媒體之「新」？是舊媒體之延續抑或與舊媒體之決裂？本文即是從這樣的一個疑問開始，探究新媒體的「新」意涵爲何？並試圖從身體與影像科技之間的辯證關係中得到關於「新」的論述。本文以爲，新媒體的「數位性」與「互動性」造就了新媒體的「體現」本質，更將身體視爲新媒體互動的主要場域。如此的體現本質造成美學上的轉向，同時也引發對於科技本質的重新思考。本文亦藉此主張：對於新媒體之新的思考，暗示著重回新媒體之物質性的重要性。

關鍵字：新媒體、數位性、互動性、身體、體現

邱誌勇現爲崑山科技大學視訊傳播設計系暨媒體藝術所助理教授

我對外祖母說我看不清楚，她便將望遠鏡遞給我。然而，當你確信事物的眞實性時，藉由人爲的手段去觀察它並不能使你感到離它更近。我認爲我在放大鏡中所看到的不再是貝瑪（歌劇中的女演員），而是她的圖像。我放下望遠鏡，但我的眼睛所獲得的那個被距離縮小的圖像也許並不更準確。在這兩個貝瑪中，哪一個是眞實的？

～馬塞爾・普魯斯特

普魯斯特在《追憶似水年華》（Remembrance of Things Past）中描述著年輕的馬塞爾（young Marcel）想要仔細欣賞，女演員在舞臺燈光下快速變化位置的欲望，於是藉由外祖母手上的光學科技設備以滿足「近看」的企圖心。倘若，我們將這樣一個藉由光學科技轉化而成的影像放置在當今後現代的文化情境中，可以清楚地發現這一段描述提供了一個擬像效果（effect of simulation）的論述，這與後現代評論中針對侵蝕真品權威基礎的對等相似情境有類似之處。文中的馬塞爾經歷了一個藉由科技輔助所成就的視覺經驗。透過望遠鏡的觀看行為提供了一個放大與鄰近感的好處。然而，一旦突然轉換的視覺經驗發生，觀看者留下的僅是一個謎團：望遠鏡是否真的毀滅了客體的真實？抑或是，沒有得到機械輔助的那個真實在某種程度上好像消失，且沒有辦法再得到原來的形象或狀態。從中我們可以發現，在沒有抑止小男孩親身經驗客體欲望的情況下，在大與小、遠與近之間的機械光學轉換似乎讓女演員與她表演的本質特色及效果被遮蔽了（Shiff, 2003, p. 63）。

再者，普魯斯特文中的描述亦突顯了人與科技之間的關係，一種人透過科技的使用而彰顯了世界的概念，這種關係便是一種體現的關係（embodiment relation）。這種體現關係使得我們得以具體的知覺環境或世界。望遠鏡的使用，將被觀察之物從一個背景（background）中轉換至前景（foreground），帶至人的眼前，而所有的科技都具有這樣的轉換能力（Ihde, 1993, p. 111-115）。其實，從高度工業化世界的科技文化視野觀之，人類在某種程度上越來越難避免一種觀感，因為整體世界正面臨一種無法定義，卻亦無法否認的改變的事實，即：工業社會的突變早已成就了所謂的科技文化（technoculture）。

其實，人類文明與科技角色間的關係早已是相當親密的，其中，如依海德格（Martin Heidegger）的觀點，藝術與科技之間的鏈結更可追溯到古希臘時代中的「techné」。之後，科技的角色快速地被貶抑，並在藝術領域中被剔除。直到近代，在班雅明（Walter Benjamin）著名的〈機械複製時代的藝術作品〉（The work of art in the age of mechanical reproduction）一文中才重新的獲得重視。班雅明在文化與美學觀念上的激進批判成功地破除了科技與美學間的藩籬，並進而結合兩領域中的重要概念，宣示著人們藉由機械複製影像增加了我們的感知能力（Barch, 2003, p. 43）。將焦點轉至當代社會中，科技這一觀念的轉變也意味著我們生活的文化世界已經變得越來越依賴在科技與數位複製上，且任何在科技與文化中的區隔界線都將逐漸地開始消逝。因此，科技逐漸地被認知為是文化資訊的方法、是科技文化的方法。簡言之，科技被確切地認為是複製、文化影像與資訊的拼貼，並成就了一個所謂的科技文化記憶體（techno-cultural memory）(Rutsky, 1999, p. 15)。

因此，本文試圖從體現的哲學思潮中，重新梳理藝術與科技之間的交互關係。藉由班雅明的思想與當代科技現象學（technological phenomenology）論述的導引，本文試圖從梳理科技與藝術間不可分割的體現關係（the relation of embodiment），談論新媒體之「新」中美

學本質的議題。

壹、新媒體之「新」

什麼樣的新媒體可以讓人們覺得它們是「新」的媒體？長期以來，當代的媒體與文化批評學者不斷地在這樣的議題上論辯，也因此造成了許多的誤解。大部分學者兩極化了關於新媒體藝術的論述，某些學者認為新媒體已經改變了所有的事情；另一種立場的學者則抱持著懷疑論調，認為新媒體只是舊媒體的延續，根本沒有任何新的特質。不論立場為何，卻沒有任何一個關於新媒體的研究可以迴避這樣的問題。而新媒體藝術與生俱有的科技特質，讓它的創作形式大致上皆隸屬於虛擬的形式，擁有與人「互動」的獨特特質；且新科技促進了跨媒體藝術理念，打破了審美的界線以及對傳統藝術的經驗，超越藝術以外各領域、範疇，也因新媒體藝術傳承了各種藝術創作風格與當代藝術流派的觀念，具有承先啟後的藝術特質，這門新興的藝術，可說是兼具了科學、哲學以及審美的功能。雖然新媒體藝術創作如此前衛，與傳統藝術有如天壤之別。至今，卻沒有一個統一的美學範疇來規範，我們仍然以「舊的思考方式來看待新的數位媒體」，從傳統的既有典範中擷取出思考藝術的模式，無法真正地描繪數位媒體的獨特本質。因此，本文主要的目的便是從這樣的一個疑問開始，探究新媒體的「新」的意涵為何？並試圖從身體與影像科技間的辯證關係中得到關於「新」的論述。

在二十世紀末，「新媒體」這個名詞大多是用來指涉電影、電視、聲音藝術和其它的混合形式藝術。然而隨著科技推陳出新，慢慢地將使用「數位化媒材」的創作，應用在電影、錄影、數位攝影、聲光裝置、網路藝術、電腦遊戲等，使之被通稱為「新媒體」。由此可知，新媒體藝術的範疇是如此的廣大，且定義模糊。但一般而言，我們可以從以下三層涵義來了解新媒體：首先，「新」必定相較於「舊」之意；舊媒體係指某些社會性機構，例如：傳播媒體之機構、組織及其產品，而相較於舊媒體，新媒體則是指某種尚未穩定、尚未被認識、尚未被清楚界定的事物。新媒體的第二層涵義則是指，從一九八〇年代晚期開始，各種媒體所面臨的劇烈轉變（從現代性轉向後現代性、全球化、從工業時代轉變成後工業資訊時代）。因此，新媒體的出現即是廣義的社會、科技與文化變遷下的一部分，意即：一種新的科技文化中的一部分。「新」之第三層涵義則是指源自於現代主義對於社會進步的信念，認為科技將增加生產力、教育機會、開啟新的創意與傳播界域。由此可知，新媒體是一個涵義相當廣泛的辭彙，它具有豐富的文化意涵，而非僅是狹隘的科技定義，它意指著某些劇烈的變遷，科技的轉變、意識型態的改變以及經驗方式的遽變。因此，我們常用「新媒體」一詞來指涉新的文本經驗、再現世界的新方式、主體（使用者與消費者）與媒體科技之間的新關係、體現、認同與社群之間關係的新體驗、生物性身體與科技媒體之間關係的新概念，以及新的組織與生產模式（Lister, et. al., 2003, p. 10-12）。

由此可知，新媒體之「新」所指涉之概念相當廣泛，它可能是科技上的新穎，也可能泛指文化上的轉變；它既是舊媒體的延續，也具有某些舊媒體所沒有的特質；面對如此複雜且模糊之概念，或許歷史的面向會是探討新媒體之「新」的適當起點，畢竟「新」之意必須建立在與「舊」之意的比較上，也唯有透過這兩者之比較，始能從中發現新舊之差異與新媒體之「新」本質。本文認為新舊媒體之間的根本差異即在於新媒體的數位性（digitality）及互

動性（interactivity）上。數位性乃相對於舊媒體之類比特性而言，兩者最大的差別在於：數位媒體的輸入資料完全轉換成抽象的符號（0s 與 1s），並可儲存於容量極大的資料庫裡；而類比式媒體則必須儲存於另一種類比式的物理形式。然而，數位性之所以如此重要並非僅在於它的二元資訊結構，而是在於它所造成的各種「現象」上。[1] 舉例而言，新媒體藝術將 0s 與 1s 之程式語言「視覺化」（visualization）後，造成了新的時間與空間經驗。曼諾威克（Lev Manovich）也指出電腦化的資訊結構已成為新媒體的核心，且許多新媒體藝術的創作也具有其「資訊」基礎（轉引自 Hansen, 2004, p. 31-32）。他進一步宣稱：就傳統的意義而言，影像已然消失（obsolescence）。這個論調源自於新媒體的最根本特質，即它們的可程式化（programmability）之特性，曼諾威克強調這個特性是歷史上前所未有的。因此，新舊媒體之間的根本差異就在於他們不同於以往的本體地位（ontological status），意即新媒體在物質性上是流動的（material fluidity）（新媒體沒有特定的物質基礎，它們是完全可被操弄的數位資料）。從某個角度而言，新媒體的確是另一種媒體，但是從另一個角度而言，新媒體只不過是電腦資料的特定形式，某種儲存於檔案與資料庫中的東西；新媒體可能看似媒體，但是這只是就表面而言如此而已（Hansen, 2004, p. 32）。[2]

此外，新媒體的另一個特性即在於數位化所造就的「互動性」上。互動性這個詞彙因為被過度地使用，某種程度已經變成了一個抽象（或沒有意義）的名詞。當觀者經驗著傳統的藝術形式時，互動性仍是一種心理狀態（繪畫或雕塑並未在觀者眼前有任何的改變）。但在數位藝術裡，互動性允許這種不同的瀏覽形式、組合方式出現，或是讓藝術作品可以超越上述的純粹心理狀態。因此，從網路超文本的點擊所造成的互動性，到虛擬實境／真實所建構的體驗互動，都是新媒體互動性的表現。曼諾威克曾以虛擬真實（virtual reality）來說明新媒體之新，他認為虛擬真實創造出一種矛盾的、弔詭的視覺經驗（visual regime），因為它將兩個相當矛盾的概念結合起來：能動性（mobility）的概念（觀者的身體可以隨著攝影機而移動而經驗到不同的空間感受）以及受限的身體概念（身體在物理上受制於機器）放在一起討論，並認為虛擬真實的弔詭性就在於它可以完美地讓虛擬世界與實體世界同時發生。曼諾威克將虛擬真實視為一種不同於傳統的再現方式，傳統的再現（從文藝復興繪畫到電影）將觀者的身分劃分成實體空間與再現的空間，而擬像的再現傳統（從馬賽克到虛擬真實）則是將觀者放在一個涵蓋實體空間與虛擬空間的空間裡。虛擬真實彰顯出一個非常重要的差異，虛擬真實不仰賴於實體空間與再現空間之間的錯覺的（誤以為兩者之間具有一致性）再現關係，虛擬真實僅是將實體與虛擬的劃分又放在一起。這意味著虛擬影像的新的能動性（mobility）需要付出很大的代價，因為它不僅將觀者囚禁起來，更讓實體空間完全被征服，因為實體世界的真實已經被拋諸腦後。儘管曼諾威克深刻地區別了兩種再現形式的差異，但漢森仍認為，曼諾威克似乎忽視了在身體對於空間（無論是實體的空間或是擬仿的虛擬空間）的經驗時，實體面向的重要性。例如：在電傳存在（telepresence）裡，虛擬空間成為連結起身體與某個實體空間之間關係的媒介（Hansen, 2004, p. 39-41）。也就是說，曼諾威克所提出弔詭性並未真正道出箇中涵義，因為即使在虛擬空間裡，身體並未真正（在物理上）進入其中或消失在實體空間裡，但重要並非身體是否能轉換於這兩種空間之間，而是身體在其中的「體驗」。

因此，漢森（Hansen, 2004, p. 21-22）藉由釐清曼諾威克論述中的侷限，來重新界定新

媒體藝術的特殊性。他認為新媒體藝術應重新確認感官的身體（affective body）做為資訊的「設框者」（enframer）與媒體物質性的根本轉變之間有密切的關聯性。當媒體之間的差異性日益減少（de-differentiation），身體的中心性（centrality）就日益重要。而新媒體藝術之「新」即必須從這兩者之間的交互關係來思考。例如：數位化的過程意味著媒體地位的轉變：從對於「真實」的如實再現（inscription）（與真實之間具有相近性），轉變成各種收納（render）真實的原始資料（raw data）的介面。換言之，真實在數位資料庫中以聲音檔、靜態影像、錄影帶的形式存在，這些存在形式與我們的感官能力沒有直接的關聯性。這意味著「媒體」與「身體」間的轉換，將成為我們理解數位媒體藝術現象的兩個重要概念。當媒體失去它的物質特殊性時，身體則扮演著更為重要的功能，即資訊的選擇性（selective）處理器。

就新媒體（尤其是新媒體藝術）而言，選擇（selection）)變得更加重要。因為，藝術家必須選擇媒介介面來實現他的美學目標，而且觀賞者必須參與數位資料轉變成可被知覺的影像的過程：在與媒體介面結合的同時，觀賞者的體現活動主要的功能在於儲存某些「動機」（motivation）形式（補充的動機），因為媒體介面所具有的選項必定藉由身體的選擇而更加確認。也就是說身體構成了媒體介面，這也意味著，隨著數位化過程所帶來的彈性（flexibility），出現了一種情況：媒體介面的設框（framing）功能被置換（displacement）掉並回到身體上。這個置換正是新媒體藝術之「新」（ibid.: 22）。

貳、美學的轉向

美國抽象表現藝術家帕洛克（Jackson Pollock）曾經說過，現代藝術不過就是從當代的角度，表現出我們所生存的時代。事實上，這就是藝術的根本實踐。根據班雅明的論點，媒體科技已經發展出一條將歷史科技之先決條件視為人類集體意識的清楚途徑。換言之，班雅明的美學論述乃是一個知覺理論；嚴謹來說，是一個人類集體意識的知覺理論，藉由科技過程與媒體所組成的集體知覺理論，透過新媒介文化來決定民主主義生活的實踐，徹底分析與了解自己所生存的年代。美學的標準從來就不是件永恆的事，美學的位置是投射而非反射的、複雜有力的而非簡單靜止的。

然而，近年來關於新媒體的兩種極具影響力觀點：藝術史學家與媒體評論家之論點皆忽視了新媒體藝術之「新」的重要性。因為這兩者一方面受限於學門之囿，另一方面則受限於電影機構，兩者都無法掌握新媒體藝術的美學新意。漢森認為：新媒體藝術透過身體來形構「媒介」的概念，並提供在資訊之「時空」下行動的可能性。這即是漢森（ibid.: 23）所謂的新媒體的「體現美學」，而此種美學必須與現存的藝術史學門以及媒體研究分道揚鑣。漢森更進一步指出，數位媒體是發展當代媒體體現美學的重要媒介，因為數位化讓影像可以以一種幾近無限制的方式呈現，數位影像要求身體成為媒體得以實現自我差異化的主要「場域」。

由此可知，數位科技已然成為新媒體中不可或缺的元素。邱誌勇與許夢芸（2006）在〈數位科技文化時代的美學思維〉中提呈出「本體論的轉向」（ontological shift）的概念，認為數位科技對人類所造成的衝擊，並非如同一場無法預期的災難所帶來的威脅，數位科技之所以引發爭論是因為它所造成的影響是作用在人類的「根本」層面上：認知、知覺、認同等與

人類存在、與真實概念相關的本體論層次上。換言之，面對數位科技的崛起及其衝擊，出現了樂觀與悲觀兩種觀點之間的對立關係，[3] 為了解決此二元對立的觀點，海姆（Heim, p. 45）提出一種「虛擬實在論」（virtual realism）的觀點，認為真實並非僅是指具有物質基礎的事物，更包括那些由文化、語言符號所建構而來的事物；另一方面，虛擬實在論也反駁悲觀學者對於物質性的鄙棄，因為數位科技並非完全與現實、實用性、功能性無關。相反地，數位科技早已深入人們的日常生活之中，並轉變了人類認知事物、建構真實的方法，而如此的改變影射著一種「本體論的轉換」（ontological shift）。

舉例而言，當網路已經成為當今日常生活的重心，人們透過網路建立維繫社群、透過網路攝取知識並藉此型塑對於世界、對於他人、對於自我的觀感，進而引發對於主體、認同、存在狀態的重新省思；虛擬科技轉變了人們對於真實的認知方式，它所創造的虛擬真實並非僅是真實的模擬、再現。它不僅顛覆了物質真實的概念，更創造出一種似真非真的超真實，甚至，它所顛覆的是「真實」的根本概念。由此可知，不同於以往的舊科技，數位科技對人類的影響，尤其對人類日常生活的影響是在無形之中、更徹底也更全面地作用。因此，本體論的轉換的重要意義在於，數位科技已經成為人類認知、建構真實、經驗世界的主要依據，或者，在當前這個數位時代裡，人類的生活根本無法脫離數位科技，而且在透過數位科技經驗世界、建立真實的過程中，身體更是經驗起源的主要場域。例如虛擬科技即是透過身體與科技的結合，沉浸（immerse）到虛擬科技所創造出來的世界中；許多新媒體藝術也透過人體與數位科技之間的互動，開創出新媒體藝術的各種可能性。換言之，本體論的轉換所彰顯的重要意含即是：體現（embodiment）。

而科技與體現之間的關係可從海德格對於科技／技術的觀點上來理解。「科技」（technology）一字源自於希臘字 techné，其義是「技術」（skill）、「工藝」（craft）與「藝術」（art）。海德格（Heidegger, 1977, p. 4）指出這個字具有兩層涵義，一是指達成某項目的的工具；另一涵義則是指人類的活動，意即技術，例如：工匠的技藝。然而，至現代工業時期，「科技」僅僅用來指涉工具，尤其是指現代性工具；也就是說，現代科技被認為是僅具有工具性之意涵，而與藝術、美學毫不相干。然而，海德格在其〈技術問題〉（The Question Concerning Technology）一文中特別指出科技與藝術之間的根本關係，並認為這兩者之間的關聯即是科技的本質所在。而我們可以從兩個面向來理解「科技／技術」一字：首先，技術並非僅僅意指工匠的活動或技術，更意指藝術、美，因此，「科技／技術」與「帶出」（bringing-forth）、與詩學（poiesis）[4] 有關，亦即將原本潛藏的東西帶出來，「彰顯」（revealing）出來。其次，「科技／技術」一字的另一個涵義是指「認識」、「知解」（episteme），意指專精於某事、了解並精練於某項技藝，意味著將事物「開展」（opening up）出來，亦即「彰顯」。由此可知，「科技／技術的本質完全與科技／技術無關」（ibid.: 4），科技/技術的重要性並非在於製作、產製或工具性的使用，而是在於將某些尚未出現在我們面前的事物、將真理彰顯出來（ibid.: 13）。也就是說，透過科技／技術的彰顯本質，藝術於焉而生。

由此可知，根據海德格的觀點，在古希臘時期，科技一字與詩學、藝術有關，科技是一種彰顯的方法；到了現代，現代科技雖然也是一種彰顯事物的方法，但其彰顯的方式卻有所改變。現代科技的彰顯模式是一種「挑戰」（challenge），其對自然予以開發、轉化、儲存，這種彰顯的方式總歸而言即是「設框」（enframing）。設框是指真實將自己彰顯（呈現）為

可被使用之資源（standing-reserve）的方法，但是這並非意味著現代科技對於事物的彰顯完全外在於人類之外（意即，科技並非中立的），但也並非完全限定在人類身上（ibid.: 23-24）。因為這還必須端看人類的存在狀況，人類本身受其存在狀況/條件所限定，必須透過科技的設框，來回應他自身的存在狀況/條件（王志弘，民 91，頁 11）。設框是一種「設置」（setting-upon），將人設置在或放在彰顯真實事物的位置上，並使事物以有次序的方式呈現出來，同時將事物呈現為可被人類利用的資源（Heidegger, 1977, p. 23-24）。

既然科技／技術的本質並非僅是做為一種工具(現代科技的意義)，而是一種彰顯事物的方法，那麼，科技的本質就不是靜態的概念範疇，而是一個不斷持續進行中的過程或運動，亦即海德格所謂的「彰顯」（revealing）或「去蔽」（disclosure）的過程（Rutsky, 1999, p. 7）。總而言之，海德格認為科技的本質並非在於其工具性、功能性，科技並非中立的、藉以達成目的的工具或裝備（equipment），而是一個彰顯、設框、將事物從隱蔽的狀態（concealment）轉變成非隱蔽的狀態（unconcealment），而其結果即是所謂的藝術、詩學。同時，在這個彰顯的過程裡，一個非常重要的、扮演觸發這個過程產生的角色（動力因，the causa efficiens）即是人類。然而，人類做為觸發彰顯過程得以發生的角色，卻必須受其存在條件所限，亦即：人所處的脈絡、環境、社會條件。因此，科技不僅能彰顯真理，更能彰顯人類的存在狀況。而如此的觀點即是尹德（Ihde, 1993, p. 117）所謂的科技現象學（the technological phenomenon）。

盧斯基（Rutsky, 1999, p. 4, 8）將海德格的科技／技術本質概念延伸至高科技上，他指出：在海德格對於科技本質的界定裡，科技的本質其實涵蓋著藝術與科技兩個部分，在古希臘時期，人們重視的是藝術的層面，到了現代時期，卻轉而強調科技的工具性意涵。但是盧斯基卻認為，高科技的出現似乎又意味著科技的本質概念又開始「轉向」藝術的層面。因為高科技（high tech）特別著重於再現、風格與設計等面向，因而高科技預示著科技與美學的重新復合。由高科技所完成的設計裡，科技的功能性（做為達成目的的工具）已經被束之高閣，轉而強調科技的可複製性（reproducibility），同時高科技所複製的是再現本身、是風格本身；因此，高科技是一種擬像科技，只是這種擬像科技所擬仿的並非原創的作品，而是擬像本身。

海德格對於科技/技術的「去蔽」觀點與班雅明的機器複製的概念都意指一種「拆解」（dismantling）的過程。正如科技的複製特性瓦解了美學領域的「靈光」，讓藝術變成功能性的，「去蔽」也瓦解了一種對於世界的「迷思」或「著迷」的觀點，並因此將世界轉換成可被人類使用與掌控的事物（客體），而這個過程卻也更加鞏固了科技的工具性意義。因為，科技的可複製性雖然將工具理性延伸至藝術的領域裡，但是在這麼做的同時，它產製了許多不具有固定意義或脈絡的影像與資料，也因此更需要藉助於科技來保護這些影像與資料。因此，高科技的可複製性變成了目的本身，它不再受制於工具理性，而僅受制於它自己的複製邏輯、它自己的美學。不只是科技的概念有所改變，美學的概念亦是如此。美學不再是傳統所強調的靈光、完整性，科技也不再是工具、功能性。如同科技，美學也漸漸地被當成一個未固定的、不斷衍生的過程，這個過程不斷地將某些元素從它們先前的脈絡中解放出來，並重新以不同的方式結合起來。因此，科技不斷地轉向美學，美學也不斷地轉向科技（ibid.: 8）。

參、身體與影像科技之間

正如上所述，新媒體藝術中一個核心概念呈現在於，身體地位重要性的重新確立，並與媒體物質性中基礎轉變的協調。無論我們論述的是個人電腦或是電腦網絡，當代新媒體藝術理論與美學實踐中最大的問題之一乃是在於媒材本身的結構上。在認定什麼樣的新媒體特質是最重要的，或是什麼樣的新媒體特質可以成為數位美學的根本元素時，我們必須從科技的發展歷史中尋求解答。雖然，電腦的根本本質已經被證明是在於它的處理過程（processuality）上，但是它的物質基礎為何？就科技的發展史而言，倘若我們說類比式媒體的物質基礎在於能量或電力上，那麼，電腦的基礎結構即在於它的軟硬體組成上，亦即電腦的符號結構（symbol structure）（Heibach, 2004, p. 41）。如赫茲曼（Holtzman, 1997, p. 123）所言，我們所經驗的當代數位媒體世界，在本質上是一個藉由 0s 與 1s 抽象結構的位元轉換所構築而成的世界，而這個抽象的結構在尼葛洛龐蒂（Nicholas Negroponte）的論述中有著深刻的描繪，他認為：「位元並無顏色、體積、重量，它可以在光速中被傳遞，它是資訊的最小單位元素，且僅是一個存在的情景：有與無、真與假、上與下、裡與外、黑與白。為了特別的目的，我們將位元認定為一個 1 或一個 0 的概念」。

不同於傳統的攝影複製影像，新媒體藝術影像乃是藉由電腦程式處理來成形。摩斯洛波（Stuart Moulthrop）試圖重新定義人們觀看電子化書寫模式中的文字與影像意義，並作為一個我們觀看數位美學情境的定律（轉引自 Kirschenbaum, 2003, p. 137）。意即，這些數位語言所創造出來的影像仍無法避免地需要將現實世界中的實體影像視為參照的對象。缺乏這些視覺化的電腦程式語言，新媒體藝術的創作則無法成為可被觀看的視覺影像。因此，電腦程式語言的視覺化創作了新媒體藝術的物質性，意即：將程式語言與電腦符碼實體化。這個新的新媒體藝術視覺化的過程，已經在環境與人類感知系統的互動中，發展出一套新的認識方式。這套新的認識方法強調「文字終究都是影像」（The word is an image after all）。

由此可知，當代社會是一個被影像、符號與視覺化的語言所圍繞的生活。動態性資料的視覺化允許我們去瀏覽影像與文字形態的資訊，並經驗其變化。而觀看的經驗是奠基於身體感知作為有表達意識主體之上的傳播行為。梅洛龐蒂（Merleau-Ponty, 1962, p. 185）便認為，姿態的感官並不是被給予的，而是被了解的；換言之，是在觀者角度上的觀看行動。觀者的觀看行為將物理世界與虛擬數位世界中再現的影像，透過其感知接收與表現的活動連結在一起。當觀者專心致力地觀看著新媒體藝術作品時，其有意義的主體身軀已經和介面連結在一起；新媒體藝術所應用的介面媒材也因此「局部地」被穿透。然而，觀者必須自覺的是，觀看的過程是對介面的凝視，而非看穿介面。當我們將電腦螢幕當成是一個開啟虛擬世界的窗口時，這個世界便是透過數位科技所呈現出來的視覺化世界。也正因為這個視覺化的世界是藉由數位科技所構築而成的，以致數位美學的感官經驗無法忽略這個科技的介面與主體身體與感知之間的關係。傅科（Michel Foucault）呼應了梅洛龐蒂的說法認為，視域（vision）必須在現象學的概念之上被理解，因為唯有透過身體主體與世界的互動才能真正地理解視域在生活空間經驗中的意義（Jay, 1993, p. 386-387）。由於知覺本來就是發生在身體的與感官的層次，所以，微觀知覺本來就已經具有意義了，因為進行知覺與感覺的身體一直是一個活生生的身體（lived-body），也一直在創造社會意義。因此，觀者便透過其多元的互動經驗，

使其成為瀏覽者的角色；而影像亦成為傳播過程中愈來愈符合人工智慧的視覺化空間。

過去一個世紀以來，電影與電子媒體等再現科技已經對我們的表意方式產生極大的衝擊。然而，這些科技對我們所擁有，以及我們用來定位身處之社會、個人與身體存在之特定意義的衝擊卻鮮少受到關注。索伯察克（Sobchack, 1994, p. 83-87）便宣稱，我們的生活與文化早已成為動態影像（moving-image）文化的一部分，我們亦早已生活在電影的與電子的生活裡，無論我們是否真的進入電影院或打開電視，或在電腦上寫文章。即便我們並未主動去擷取，這些動態影像也早已充斥在我們的生活之中。索伯察克甚至認為，我們可以宣稱「我們的日常生活根本無法脫離與這些電視、電腦科技、傳播網絡以及這些科技所產生的文本等「客體的」現象（objective phenomena）之間的關係，亦即，在與這些客體現象的交會過程中，我們被轉變成主體」。由此可知，這些由科技所產生的客體現象是相對於體現主體而言的，意即，人類的體現主體與科技的客體現象兩者之間的關係是動態的、相互建構而成的，而如此的關係即需要體現哲學作為介入的取徑。

由此可知，當我們透過科技而進行觀看時，我們不僅只是看到了科技所呈現的影像，我們更是科技性地進行觀看（to see technologically）。然而，當我們「科技性地進行觀看」時，是否意味著科技介面的消逝？海因巴赫（Christiane Heibach）認為，電腦程式的複雜性造就了一般使用者無法忘記其介面存在的事實，因為其複雜性使得使用者必須深切地了解程式語言或熟稔新科技的使用特性，才能進入新科技所創造出來的世界之中。然而，弔詭的是，許多新媒體藝術創作者卻不斷地聲稱：數位科技所造就的世界是一個可以讓人們忘卻物質束縛的世界，一個人們可以身臨其境（being there）的空間。究竟新科技的複雜性是不斷地提醒著新科技介面的存在，抑或是數位科技終於實現了藝術家們所追求的境界—「穿透性」（transparency）的迷思？

穿透性的概念一直以來都是數位科技設計者所追求的目標，無論是電腦介面或是虛擬實境的設計，設計者們皆希望能夠達到介面消失的境界，讓科技介面形同一扇窗口，帶領觀者進入設計者所設計的世界（Bolter and Gromala, 2003, p. 36）。對於穿透性的追求，一直存在於藝術發展史中。文藝復興時期的畫家藉由線性透視法的技巧，希望能讓觀者忘卻畫框的存在，並如實地描繪出畫家眼中的世界；攝影、電影所再現的也是一個希望讓觀者身臨其境的世界；虛擬真實的科技則提供三維空間的效果，呈現出一個與人們所處的世界相仿的空間；如此對於真實的追求，全都源自於同一個迷思：科技可以完全地消失，並讓觀者或使用者得以與影像所創造出來的真實接觸（ibid.: 52）。然而，對於穿透性的追求是永無止盡的，因為這一概念隨著新科技的出現被不斷地重新定義。

另一方面，當我們關注於數位科技的基礎結構時，又該如何處理美學層次的問題？亦即，當我們論及電腦與網際網路的特徵（即上文所述之電腦程式語言）時，將出現某種二元論觀點：一方面是使用者鮮少知覺或領會的電腦程式語言，另一方面則是所謂的「螢幕美學」（screen aesthetics），或是指那些呈現在螢幕上的事物。其實這兩者之間無法分別看待，因為電腦的處理過程是由符號結構這個層次所決定，但是卻是在螢幕上顯現，成為可被使用者看見的事物；呈現在螢幕上可被看見的事物（亦即上文所言的客體現象）其實也反映了潛藏的深層結構，而且這些可見的事物是源自於人與電腦之間的互動關係上。換言之，呈現在螢幕上的美學作品一方面是資訊處理的結果，但是另一方面而言，資訊處理的展示必須建立在

使用者對於電腦此一新科技的使用上（Heibach, 2004, p. 43）。

如此的論述又回到了本文論及體現的哲學時所一再強調的，科技所造成的客體現象必須建立在與體現主體之間的互動關係上。雖然科技的物質性造就了客體的現象，但是這些客體的現象之所以有意義是體現主體在此互動過程中所產生的。在許多新媒體藝術創作中，螢幕成為不可或缺的元素之一，而螢幕上所呈現的影像（客體現象）雖然是電腦、攝影機、投影機以及潛藏在這些科技裡的程式語言所產生的結果。但是，作為一項藝術作品，倘若不是主體透過他的身體開始與螢幕上的文字或影像進行互動，新媒體藝術的意義則難以圓滿。因此，數位美學的重要性不僅在於數位科技的本體結構—即數位科技的物質性上，也同時在於數位科技與人之間的表現—即體現互動關係上。

體現的哲學所關注的焦點在於身體、科技以及兩者之間的關係上，此種體現哲學即是伊德所謂的科技現象學。伊德（Ihde, 1991, p. 21）認為，科技現象學是一種哲學風格，它所強調的是一種對於人類「經驗」的特定詮釋，尤其關注於「知覺」與「身體的活動」。而伊德的科技現象學是源自於梅洛龐蒂的現象學，梅洛龐蒂的現象學所強調的是人類意識的體現本質，並將身體的存在視為感覺與意義的起源與物質性前提（Sobchack, 1992, p. 88）。也就是說，身體是主體意識的基礎，人類的主體並非一個笛卡兒主義式的心靈主體（非體現的主體），而是一種身體主體（body-subject）（體現的主體）。對笛卡兒而言，身體是一個與主體相對立的客體，而且身體與主體是兩個彼此各自獨立的實體（各自擁有不同的屬性）；但是，梅洛龐蒂卻認為，身體是一個獨一無二的實體，沒有人能像我一般地感覺它或移動它，與其他客體不同的是，主體與他的身體之間並不存在著任何距離，意即，主體與其身體之間的關係並非主客對立的關係，相反地，主體本身就是一個與身體共存的體現的存在（Friedman, 1975, p. 231）。

由此可知，梅洛龐蒂認為我即是我的身體，我就是以我的身體呈現在他人面前，他人的身體也是他自己。我的自我與他人的自我都與其處境（situation）息息相關，所以我的存在並不僅僅是我意識到我的存在，而是意識到我擁有這個存在。亦即，人是一種「在世存有」（Being-in-the-world），而身體即是作為在世存有的媒介，擁有一個身體就意味著被牽涉進一個特定的環境內，擁有身體就代表著我是這個世界上的存有者。正如梅洛龐蒂所言：「身體是在世存有的媒介，對於一個活著的生物而言，擁有一個身體就意味著我被牽涉到一個特定的環境裡，意味著我可以確定我與其他事物、與這個世界彼此互允著彼此的存在」（1962, p. 82）。從體現的概念切入，我們可以發現，當代新媒體藝術的創作或多或少都碰觸到身體的概念，亦即，新媒體藝術創作的展現必須邀請觀者的參與，藉以完成新媒體藝術所強調的創作過程性，而人主體性地位的重要性在創作與觀賞過程中被彰顯出來。也就是說，當我們觀賞新媒體藝術作品時，我們不僅只是意識性的存在，更是肉身性的存在；我們的視覺、我們的感知並未離開我們的身體。

總而言之，新媒體美學的互動性表現更在於數位科技這個介面對於人類經驗的型塑。也就是說，我們並不是在操作電腦，相反地，我們是在與電腦產生互動，而一項成功的新媒體藝術作品是設計來讓人們經驗的，而不只是設計來讓人們使用的；一項好的數位設計是在於「編織經驗」（Bolter and Gromala, 2003, p. 22）。當觀者開始與新媒體藝術作品產生互動時，他在螢幕上看見自己。此時，螢幕上的客體現象將他轉變成一個觀看的主體（他同時也是被

再現的客體），但同時，在展覽場裡，這個參與者（觀看的主體）也成為其他觀者凝視下的客體。當他成為他人觀看的客體時，他在螢幕上的展演（performance）也將有所改變（可能開始「有意識地」或刻意地做出某些表現）。新媒體藝術的互動性也表現在它的媒介形式上（極為精密的電子科技），但是，新媒體藝術設計者也必須讓他們的作品更容易讓他們的使用者取得與接近，因此，新媒體藝術必須同時是媒介中介的（mediated），但也同時是能夠即時產生互動的（immediate）。因為新媒體藝術無法否認它作為一種媒介形式的事實，畢竟新媒體藝術所依賴的是高度複雜性的電子數位科技，但是，設計者卻必須試圖讓他們的作品可以輕易地讓參與者介入。此即上文所述之穿透性概念，因此作為一種媒介形式，新媒體的特性同時是可見的（visible）也同時是不可見的（invisible），因為參與者無須任何指引，就能了解如何進行投影，如何與那些影像進行互動（ibid.: 26）。

肆、重回物質性的思考

毋庸置疑的，電影與電子的再現科技在上一個世紀，對人類感知的表意系統（signification）有著重大的影響。我們所生存的世界是一個以視覺再現所主宰的世界。索伯察克（Sobchack, 1994, p. 87）曾試圖探討在電影與電子再現的科技裡，人所產生的微觀知覺。她認為，人類（體現的人類主體）與科技（客體的物質科技）之間的動態、共構、互動關係便是一種現象學的視野，並藉此主張，觀看這些物質條件之微觀知覺所產生的經驗已經改變了我們自己的時空觀感，以及意義的文化脈絡。也就是說，這些科技中介了我們與世界、與他人以及與我們自己之間的交會，更因此，這些科技讓我們現在所見、所聞以及我們對於自己的理解方式完全與以前不同。

既然，人是一種體現的存在，而身體是人介入於生活世界中的主要媒介，透過身體的知覺，人得以適應周遭環境的變化。然而，當我們的生活世界充斥著各種科技或各種媒介時，科技是否會影響身體的感知進而影響人的存在？亦即，我們該如何將科技的議題加入體現的論述中。面對科技的問題，伊德（Ihde, 1993, p. 51）認為， 科技是非中立性的（non-neutral），而且科技對於人類能力的強化與改變才是在我們處理人與科技之間關係時所應該關注的焦點。首先，科技是非中立性的是指，科技必須被放在人類對於它的使用脈絡下，而非僅是人類藉以達成特定目的的手段，因為科技從來就不只是中立性地具有特定的目的，例如：電話一開始是設計給聽力受損人士所用，但後來卻成為社交活動的重要媒介。人類對於科技的使用是具有意向性的，可能因人、因地、因文化而有不同的使用脈絡。其次，人們在使用科技的時候獲得了強化的力量，透過望遠鏡讓人們看得更遠、更清晰；透過影像科技（例如：電視），讓不同文化的影像得以立即地傳送至另一個文化區域；透過網路，讓人們得以跨越時間與空間的限制。因此，當我們將焦點放在人對於科技的使用脈絡上時，科技因此成為人類理解世界或將世界「呈現」（reveal）在我們面前的媒介。「倘若我們總是能夠將科技的概念與人類之間的關係連結起來，那麼，「人類＋科技」將不僅是關於使用的問題，更攸關於我們所使用的科技所具有的潛在能力，亦即，它能為我們開啟理解複雜的可能性」（Ihde, 1993, p. 53）。

也就是說，人類透過科技的使用，強化了身體對於自我、對於他人、對於世界的認識與經驗。而不同科技所具有的不同「物質性」（materiality）不斷地建構、也不斷地改變人類

對於時間、空間的觀感以及我們如何體現在他人、在世界面前。正如索伯察克（Sobchack, 1994, p. 84）所言，雖然電影與電子科技共同創造出當今我們所處的生活世界或影像文化，但是電影與電子科技卻各自具有極為不同的物質性，而且也具有迥然不同的存在意義。由於它們具有不同的文化功能、形式以及內容，這些不同的面向也造成不同的再現模式，並形成截然不同的美學成果。

此外，伊德（Ihde, 1993, p. 53）亦認為我們必須體認到科技是文化的，因為對於科技的使用與詮釋，都隨著文化的不同而有所改變。也就是說，科技除了不是在中立性的脈絡下被使用外，科技的使用也總是受到歷史、政治、經濟、社會文化脈絡所影響。科技總是在不同的脈絡下被人們給「表現出來」（incorporated）、給「賦予生命」（lived），人們也因此創造出意義，而人類與科技之間如此的主客體關係因此是「相互合作的」（cooperative）、「共構的」、動態的而且主客之間的關係是可以回復的（reversible）。例如：當影像文化成為主流時，人們時常將自己的生命理解為一部電影；如今，人們則經常以電腦系統、程式來理解自己，同樣地，也時常以人類的心靈或身體的概念來描繪科技，例如：人工「智慧」。由此可知，人類對於科技的使用與詮釋不僅隨著脈絡的不同而有所差異，同時彼此之間的關係也不斷地相互建構（這即是上文所述梅洛龐蒂體現哲學中動態知覺的觀點）。因此，新的科技邏輯已經開始改變我們對於世界、對於我們自己以及他人的知覺方式，而且正因為科技總是與文化相關，所以，新的科技邏輯也將改變、影響我們的社會邏輯、心理邏輯甚至生物邏輯。

最後，本文要宣稱的是：「中介是一定得存在，中介只能設計更完美，而不能消失。」本文認為，科技介面不該也無法完全消失不見（invisible）。因為就體現的觀點而言，當人類在使用科技時（尤其對於該科技相當純熟時），時常會忘卻科技介面的存在，而直接進入到科技介面所呈現的世界，一旦科技介面發生問題了，人們又會關注到科技介面的存在。以繪畫而言，倘若畫家真的描繪出一個讓觀者身臨其境的世界，但是正因為畫框的存在，才讓觀者得以區分現實與想像之間的差異。同樣地，數位科技的介面雖然提供人們更貼近於真實的感知，但是不同的科技介面，所創造的真實也迥然不同。正如波爾特與葛瑪拉（Bolter and Gromala, 2003, p. 27）認為，數位科技不僅是一扇開啟視覺世界的窗口，它更是一面鏡子，反映出我們如何與科技介面進行互動，更反映出我們所處的脈絡，包括物理環境、未經中介的環境以及由文化與語言所界定出的脈絡。因此，我們不僅要透過科技介面來看世界（look through），更要關注於介面本身（look at the interface）。最成功的介面設計是那些可以幫助參與者意識到他所處的脈絡，並且在互動的過程中，重新界定這些脈絡。所以，穿透性雖然是數位介面的一個重要特性，但是，數位介面不該全然消失不見。

註　釋

1. 李斯特等人（Lister et al., 2003: 14-35）即從新舊媒體之比較上歸納出幾點新媒體之重要概念：數位性（digitality）、互動性（interactivity）、超文本（hypertext）、傳散性（dispersal）與虛擬性（virtuality）。
2. 許多學者在論述當代新媒體藝術之「新」時，皆不約而同地引用曼諾威克（Lev Manovich）在《新媒體語言》（The Language of New Media）中結合文學理論、電影理論、藝術史與資訊科學中的重要概念所提呈出來的一套邏輯，認爲新媒體之「新」建構在五大原則之上，即：數學式再現（Numeric

Representation）、模組化（Modularity）、自動化（Automation）、可變性（Variability）與轉碼（Transcoding）（Hansen, 2004: 32）。

3. 兩種對立的觀點：一方面樂觀於數位科技所帶來的全新感官體驗與全球網絡未來，而另一方面卻對此新科技之能耐感到徨徨不安，深怕人類歷史將被數位科技所改寫。如此的對立觀點其實是唯心論（Idealism）與素樸實在論（Naïve Realism）之間的戰爭，前者源自於笛卡兒主義的傳統，認爲數位科技是理性的極致發展，甚至能使理性擺脫物質性的束縛（例如人工智慧的發展），因爲物質性的變化會造成不確定性或無法正確無誤地推導出眞理；後者對於數位科技的不安與焦慮是因爲數位科技所造成的虛擬經驗，威脅了「眞實」（reality）的根基，或者應該說是威脅了「物質性眞實」的基礎。素樸實在論認爲眞實是人們透過其眼、耳等感官所確實經驗到的事物，但是數位科技所產生的經驗卻是一種擬眞實的、缺乏物質基礎的眞實。
4. Poiesis 一字意指「使」（to make）、創造，海德格透過這個字來指涉“bringing-froth”，例如：蝴蝶破繭而出、繁花盛開的時刻，即是所謂的 bringing-froth，亦即將某個事物從它原本的狀態帶出變成另一個狀態。

參考文獻

中文部分

王志弘（2002）。〈技術中的人與自我：網路空間、分身組態與記憶裝置〉，資訊社會研究，3：1-24。

邱誌勇、許夢芸（2006）。〈數位科技文化時代的美學思維〉，「文化產業、創意媒體與娛樂經濟國際學術論壇」論文。臺北：崑山科技大學。

馬塞爾・普魯斯特 著，桂裕芳、袁樹仁 譯（1998），〈在少女們身旁〉，**追憶似水年華**。臺北：聯經。

英文部分

Barrett, E. & Redmond, M. (Eds.). (1997). *Contextual Media: Multimedia and Interpretation*. London: The MIT Press.

Block, F., Heibach, C. & Wenz, K. (2004). The Aesthetics of Digital Poetry: An Introduction. In F. Block, C. Heibach & K. Wenz (Eds.), *The Aesthetics of Digital Poetry* (pp. 11-36). Germen: Hatje Cantz.

Bolter, J. D. & Gromala, D. (2003). *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*. London: The MIT Press.

Bolz, N. (2003). Aesthetics of Media: What Is the Cost of Keeping Benjamin Current? In H. U. Gumbercht & M. Marrinan (Eds.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age* (pp. 24-29). California: Standford University Press.

Chartier, R. (2003). From Mechanical Reproduction to Electronic Representation. In H. U. Gumbercht & M. Marrinan (Eds.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age* (pp. 109-113). California: Standford University Press.

Cubitt, S. (1998). *Digital Aesthetics*. London: SAGE.

Friedman, R. (1975). Merleau-Ponty's Theory of Subjectivity. *Philosophy Today* (Fall), 228-241.

Hansen, M. B. N. (2004). *New Philosophy for New Media*. London: MIT Press.

Heibach, C. (2004). Conversation on Digital Aesthetics: Synopsis of the Erfurt Discussions. In F. Block, C. Heibach & K. Wenz (Eds.), *The Aesthetics of Digital Poetry* (pp. 37-56). Germen: Hatje Cantz.

Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays* (W. Lovitt, Trans.). New York: Harper Torchbooks.

Heim, M. (1998). *Virtual Realism*. NY: Oxford.

Hocks, M. E. & Kendrick, M. R. (Eds.). (2003). *Eloquent Images: Word and Image in the Age of New Media*. London: MIT Press.

Holtzman, S. (1997). *Digital Mosaics: The Aesthetics of Cyperspace*. NY: Touchstone.

Ihde, D. (1983). *Existential Technics*. New York: State University of New York Press.

---. (1990). *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth*. Bloomington: Indiana University Press.

---. (1991). *Instrumental Realism: The Interface between Philosophy of Science and Philosophy of Technology*. Bloominton: Indiana University Press.

---. (1993). *Philosophy of Technology: An Introduction*. NY: Paragon House.

Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. California: University of California Press.

Kirschenbaum, M. G.. (2003). The Word as Image in an Age of Digital Reproduction. In M. E. Hocks & M. R. Kendrick (Eds.), *Eloquent Images: Word and Image in the Age of New Media* (pp. 135-156). London: MIT Press.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception* (C. Smith, Trans.). London: Routledge.

---. (2002). *The World of Perception* (O. Davis, Trans.). London: Routledge.

Liestφl, G., Morrison, A. & Rasmussen, T. (Eds.). (2003). *Digital Media Revisited: Theoretical and Conceptual Innovation in Digital Domains*. London: MIT Press.

Lister, M., Dovey, J., Giddings, S., Grant, I. & Kelly, K. (2003). *New Media: A Critical Introduction*. New York: Routledge.

Morse, M.(1998). *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture*. Bloomington: Indiana University Press.

Paul, C. (2003). *Digital Art*. London: Thames & Hudson.

Rutsky, R. L. (1999). *High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*. Minneapolis: UP of Minnesota.

Shiff, R. (2003). Digitized Analogies. In H. U. Gumbrecht & M. Marrinan (Eds.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age* (pp. 63-70). California: Stanford University Press.

Scholder, A. & Crandall, J. (Eds.).(2001). *Interaction: Artistic Practice in the Network*. New York: Distributed Art Publishers.

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press.

---. (1994). The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic “Presence”. In H. U. Gumbrecht & K. L. Pfeiffer (Eds.), *Materialities of Communication* (pp. 81-106). California: Stanford University Press.

Spiller, N. (Ed.).(2002). *Cyber Reader: Critical Writings for the Digital Era*. New York: Phaidon Press.

Sturken, M. & Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culutre*. New York: Oxford University Press.

Weibel, P. (1996). The World as Interface. In T. Druckrey (Ed.), *Electronic Culture: Technology and Visual Representation* (pp. 338-351). NJ: Aperture.

Wertheim, M. (1999). *The Pearly Gates of Cyberspace: A History of Space From Dante to the Internet*. New York: W. W. Norton.

White, M. (2003). Too Close to See: Men, Women, and Webcams. *New Media & Society* 15: 1, 7-28.

---. (1999). Visual Pleasure in Textual Places: Gazing in Multi-User Object-Oriented Worlds. *Information, Communication & Society* 2: 4, 496-520.

Wilson, S. (2002). *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge: MIT Press.

Aesthetics in Transition: On the “Newness” of New Media Arts

Chih-Yung Chiu

Abstract

What is the “Newness” of new media? Whether it is continuity or whether it is a breakup of traditional media. This paper begins with this curiosity and intents to examine what the “newness”of new media. The paper attempts to investigate new characteristics including digitality and interactivity of digital media by applying the phenomenological concept of embodiment in order to comprehend the interrelationship between the body and visual imagery. Such embodied essence of new media causes the transition of aesthetics and then drives reconsideration toward the essence of technology. The paper eventually proclaims that we have to return to the materiality of new media while thinking about the newness of new media.

Key words：New media, digitality, interactivity, body, embodiment

Assistant Professor in department and Graduate School of Media Arts, Kun-Shan University

藝術學報 第八十一期

刊　　名：藝術學報
出版機關：國立臺灣藝術大學
發 行 人：黃光男
出版年月：中華民國九十六年十月
創刊年月：中華民國五十五年十月
刊期頻率：半年刊
地　　址：新北市大觀路一段五十九號
網　　址：http://www.ntua.edu.tw
電　　話：(02)2272-2181-1151
印　　刷：昆毅彩色製版股份有限公司/(02)2971-8809
定　　價：新台幣 500 元整
展 售 處：國家書坊台視總店/臺北市八德路3段10號B1
(02)2578-1515　http://www.govbooks.com.tw
五南文化廣場/臺中市中山路2號 (04)2226-0330

版權所有．不准翻印

GPN：2005500004
ISSN：10213686

TAWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.81 October 2007

PUBLISHER:

Huang, Kuang-Nan

EDITOR:

Editional Board of the National Taiwan University of Arts,
Republic of China

ADDRESS OF ADMINISTRATION OFFICE:

59 Daguan Rd Sec. 1, Banciao City, Taipei, Taiwan 220
Republic of China

SUBSCRIPTION RATES:

NT$ 500.00

ALL RIGHTS RESERVED

No part of this book may be reproduced in any form, by mimeograph or any other means, without permission in writing from the publisher, except by a reviewer, who may quote brief passages in review to be printed in a magazine or newspaper.

GPN：2005500004

ISSN：10213686

ISSN 10213686
00500
9 771021 368004
GPN：2005500004
定價：新台幣500元整